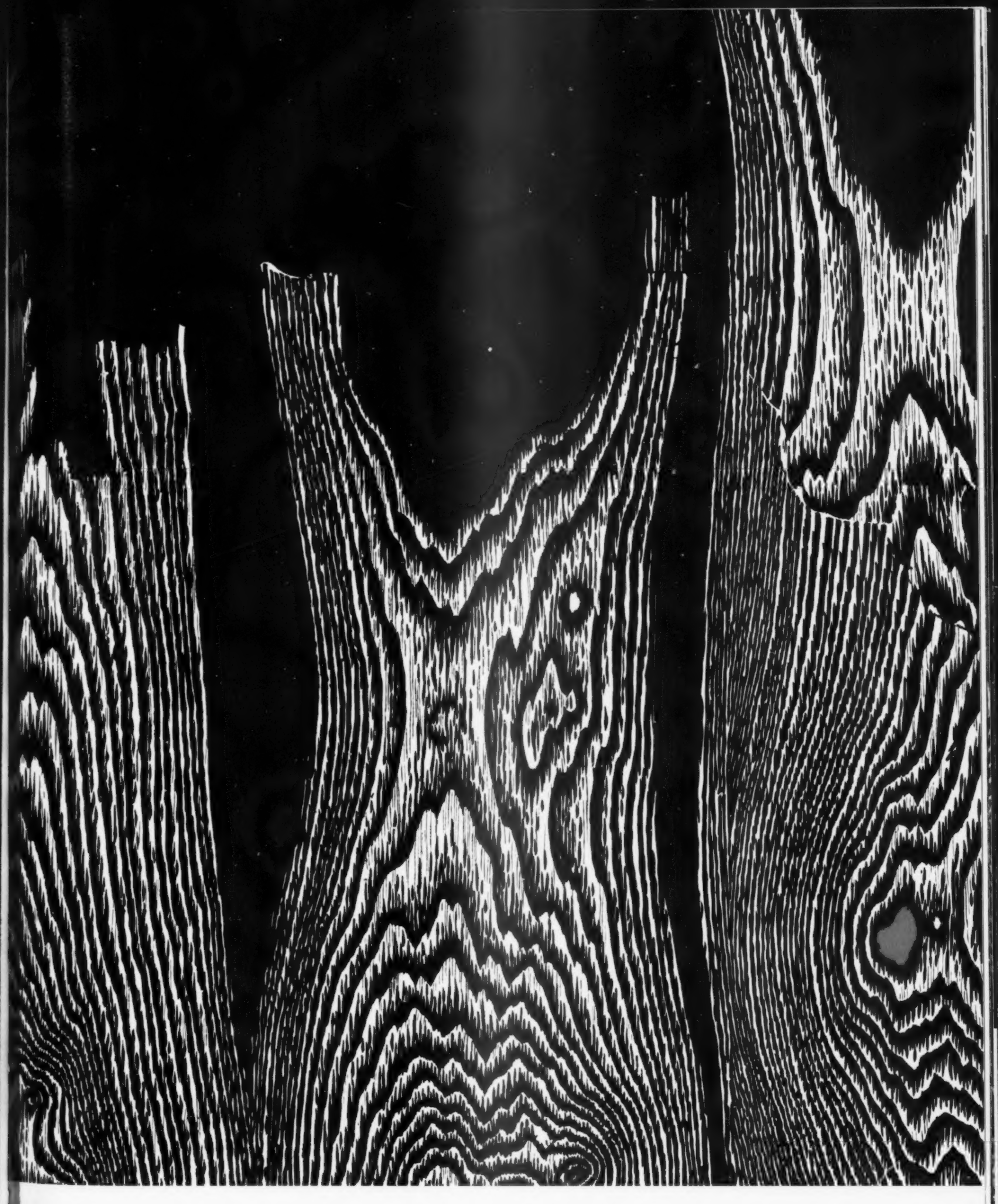


DAS KUNSTWERK

4 IX

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 4 1956/57

4/

INHALT



4/X

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) 12,60 DM. Einzelheft 4,50 DM. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

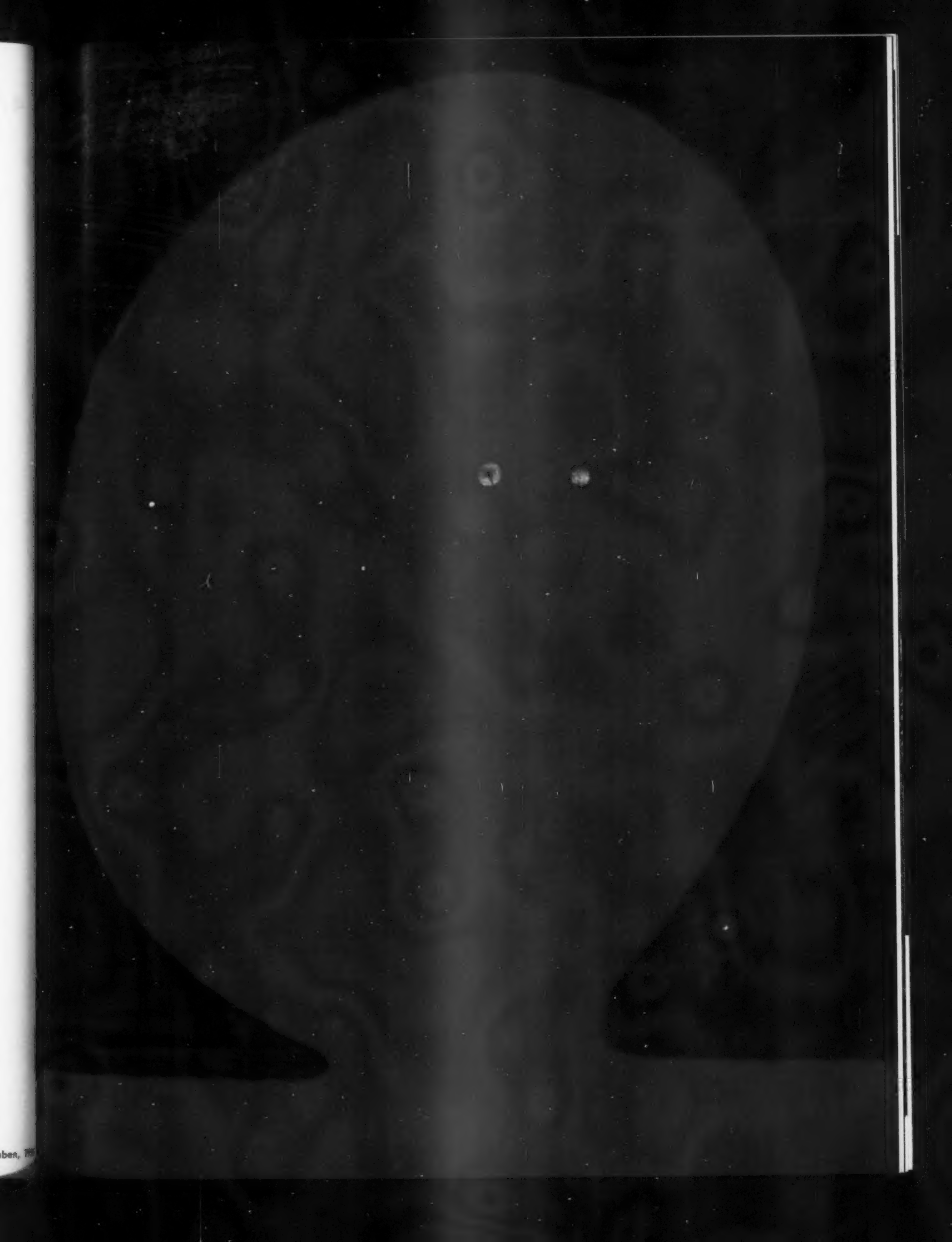
Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Lützelsteiner Weg; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72, Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 2.2. per year post free. Single issues 8 s.; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 3586.

Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestr. 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 4 gültig.

Druck: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Der Textteil ist gedruckt auf Reflexpapier der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH Düren. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler Stuttgart-S. Typografie: Klaus J. Fischer.

Max Ernst, Nach Art der Tauben,
Foto: Mouradian, Paris



Bei
mus
Kuns
Raum
zu n
wer
Vari
steht
so l
Aus
sinn
das
geg
rela
tete,
Wir
stän
lich
Scha
ihre
keit
dem
han
Der
den
Surr
ter
gen
„Ma
Aus
Surr
f i n
der
,geh
Frei
Es g
Arch
Musi
ank
das
woh
Para
Num
besi
alle

Franz Roh

Max Ernst und der Surrealismus - sind sie noch aktuell?

Bei avantgardistischen Kritikern hören wir heute manchmal die Frage: geht uns der Surrealismus noch etwas an? Dieses Problem stammt meistens aus dem Lager der gegenstandslosen Kunst, welche ja ohne Ding-Assoziationen auskommt, allein mit Linien, Farbspannungen und Raumsuggestionen arbeitend. Daß dieses Verfahren zu vollgültigen Werken führen kann, zu notwendigen, ausdrucksgesättigten Gebilden, die optische Tiefenerlebnisse ermöglichen, wer wagt das heute noch zu bezweifeln? Ist hier doch eine Weltbewegung entstanden, deren Variationsbreite in allen Kulturländern zunimmt. Wer diese Sphäre wirklich kennt und versteht, wird uns schwerlich noch mit jenen Ladenhütern der Argumentation kommen, welche so lange herumgereicht wurden. Man behauptete ja immer wieder, undingliche Kunst sei nur Ausdruck unserer technisierten Umwelt. Aber schon Kandinsky als wichtigster Initiator hatte sinnvoll mit einer Analogie zur absoluten Musik gespielt, um hierbei das ganz Irrationale, das Antitechnische seines Einsatzes hervorzukehren. Wer außer den vielen oberflächlichen gegenstandslosen Malereien und Plastiken diejenigen Arbeiten kennt, die rätselhafte Tiefenrelationen ausformen, wird schwerlich jener zweiten Opposition zustimmen, welche behauptete, hier könnten nur ästhetische Reize und dekorative Spiele ins Licht treten.

Wir wollen aber auch nicht in ein entgegengesetztes Extrem fallen, etwa meinend, gegenständliche Kunst müsse heute a priori jede innere Aktualität entbehren. Wenn dies undingliche Maler und Bildhauer sagen, so hat das für sie einen Sinn. Zu allen Zeiten mußten die Schaffenden ja ihre Geltungskreise enger als die nur Aufnehmenden ziehen, um jedesmal ihre Entscheidungen treffen und ohne allen Eklektizismus arbeiten zu können. In Wirklichkeit aber hängt die wichtige Frage, was heute tieferen Sinnes aktuell sei, keineswegs mit dem Umstand zusammen, ob es sich um gegenständliche oder ungegenständliche Kunst handelt.

Der Surrealismus ist im wesentlichen eine gegenständliche Gestaltung, selbst wenn man den früheren Masson und was darüber hinausgeht, hinzurechnen will. Man könnte den Surrealismus als die P h a n t a s m a g o r i e alles Gegenständlichen bezeichnen, weil er unter anderem als ein Wunder bestaunen will, daß auch die seltsamsten Seinsströme zu Dingen auskristallisieren. Dies sollte als ewiges Wunder ausgekostet werden, ähnlich wie beim „Magischen Realismus". Dieser unterscheidet sich vom Surrealismus nur dadurch, daß jene Auskristallisierung vor der bloßen A l l t a g s w e l t erhärtet werden sollte, während der Surrealismus durch kühnste Träume und Koppelungen eine n e u e Gegenstandswelt e r f i n d e t. Hierbei gibt es übrigens Maler wie Magritte, die sich bald in der einen, bald in der andern Zone ausbreiten. Es bleibt aber charakteristisch, daß sich der Surrealismus weitgehend von Hieronymus Bosch ableiten wollte, der niemals ein abstrakter Maler war.

Freilich ist keineswegs zu leugnen, daß der Surrealismus auch in weitere Bereiche ausgriff. Es gibt nicht nur eine surrealistische Plastik, sondern auch Ansätze zu einer surrealistischen Architektur. (Siehe Gaudis Jugendstil um 1900 in Spanien). Ja, es ist sogar eine surrealistische Musik möglich. Soweit nicht auch hier gespenstische Ding-Erinnerungen wenigstens von Ferne anklingen sollen, handelt es sich dann nur noch um ein surrealistisches L e b e n s g e f ü h l, das in Worten nur noch schwer zu definieren wäre. Doch findet sich hier immer das Ungewohnte, Erschreckende, das Antinormale, gleichsam Verhexte, das unheimlich verwirrend Paradoxale, das man sogar in einer absoluten Musik ausdrücken könnte.

Nun wäre weiterhin zu fragen, welchen Sinn eine solche Einstellung zum Dasein überhaupt besitze. Man kann den Fragern hier zunächst mit der Gegenfrage ausweichen, die man an alle ewig „Sicheren" richten möge: Wie kommt Ihr denn dazu, die Welt als selbstverständ-





lich, als harmonisch oder im tieferen Sinne als erklärbar anzusehen? Bei genauerer Analyse, die wir hier nicht durchführen können, würde sich zeigen, daß beide einander scharf entgegenstehende Positionen als bloße Setzungen bezeichnet werden müssen: beide sinnvoll, beide dem Lebensgrund entsprechend.

Es ist nicht negativ, daß wir heute eine gegenständliche und eine undingliche Kunst nebeneinander haben, kann doch jede einen anderen Sektor unseres Seins befriedigen. Keine kann die andere voll ersetzen, da Ausgangs- und Zielpunkte verschieden liegen. Es sind hier aber auch Kreuzungen möglich, wie gerade die spätere Entwicklung von Max Ernst beweist (siehe Farbtafeln). Bei der „abstrakten" Malerei genießen wir, daß eine Formenkonstellation, ein Farbgefüge endlich einmal losgelöst ist von seinen Spezialanwendungen auf bestimmte Gegenstände, so daß uns ein unspezialisiertes Gebilde sozusagen durch freie Aussage entgegentönt, wie wir dies von der Musik her kennen. Bei der gegenständlichen Malerei beleben uns umgekehrt die dauernden Bezüge zur vorgegebenen Welt, und wir genießen, welche Umdeutung und Umformung der Maler vornahm. Jeder reicher angelegte Mensch sollte sich an beiden Typen der Malerei erquicken können, während die Leute heute über eine „unmögliche Vielfalt" unserer Künste jammern.

Man müßte einmal eine vergleichende Untersuchung über jene Pluralität unternehmen, die die verschiedenen Epochen in sich trugen. Hier narren uns manche perspektivische Täuschungen. Uns erscheinen, wenn wir in eine Pappelallee blicken, die weiter zurückliegenden Bäume einander angenähert. Entsprechend neigen wir dazu, unsere Gegenwart als auseinanderfallend, die Vergangenheiten aber viel geschlossener zu empfinden, als sie waren.

Es ist nun interessant, daß heute gerade diejenige Kunst, welche wie der Surrealismus das Seltsame, Entlegene herausarbeitet, meistens zur Gegenstandshärtung griff. Wir sehen daraus, daß auch diese Gestaltung (wie alle heutige Kunst) im Grunde meint, was hinter den Gegenständen liegt. So hat Max Ernst im Gegenstandsbezug drei Spannungsdimensionen ausgekostet. Er gibt eine unerwartete Komposition, wie sie natürlich auch bei einem undinglichen Bilde möglich wäre. Ferner setzt er Gebilde, Kreaturen ein, wie man sie nicht auf unserem Erdball finden kann. Schließlich verknüpft er diese Ausgeburten anders, als sie unsere gewohnten Zusammenhangs- und Schwergewichtsgefühle zulassen, im Sinne etwa einer erschreckenden Utopie des Daseins. Ein Harmoniker würde eine Utopie nach oben überhöhen, der Dämoniker aber wird sie ins Grauenhafte hinuntersenken. Letzteres sinnlos zu finden, hieße die gesamte Linie von Bosch über Arcimboldi, Goya bis Max Ernst verkennen. Es wird allmählich eine der dringendsten Aufgaben der Kunstwissenschaft, den positiven, menschlichen Sinn eines „schwarzen Humors" herauszuarbeiten.

Betrachten wir den modernen Surrealismus der Malerei, so können wir sagen, daß er in Max Ernst seine größte Reichweite und positivste Ausformung, in Salvator Dali aber die problematischste, äußerlichste Verwirklichung gefunden hat. Dali besitzt zwar gegenständliche Phantasie und eine raffinierte Technik, subtil die äußere Wirklichkeit einzubeziehen. Doch bleibt er meistens in verblüffenden Geschicklichkeiten hängen, wird gesucht oder theatralisch. Der Umsetzungsprozeß der Malerei wird kaum noch spürbar, so daß seine Gebilde panoptikum-artig wirken, über einen Gruselverismus nur selten hinauskommend. Ein äußerer Imitationsprozeß drängt sich vor, auch wenn die tollsten Erfindungen einsetzen. Dali hat sich zu wenig auf die Form im Großen und das Zeichen im Kleinen eingelassen, mit denen doch alle gute Kunst unseres Jahrhunderts operiert. Und er hat so viel alte Malerei durchprobiert, daß ein Eklektizismus entstehen mußte, bei dem ihm bald Raffael, bald Vermeer, und bald Velasquez vorschwebten.

Max Ernst aber hat, trotz manchen Schwankens im Niveau, im Großen wie im Kleinen Abstraktionen walten lassen, an denen seine gegenständlichen Gebilde teil haben. Deshalb sind sie von umfassenden Gesetzmäßigkeiten beherrscht. Mitten in den skurrilsten Dingerfindungen bleibt hier das Künstlerische spürbar. Abstraktion und Einfühlung werden in gleicher Weise aufgerufen. Das sicherte ihm auch eine gewisse Wandlungsfähigkeit. So kann man denn die Frage, wie weit der Surrealismus noch Zukunft habe, vereinfachend dahin beantworten: im Sinne eines Max Ernst durchaus, im Sinne eines Dali aber kaum.

Wie fast alle großen Maler unseres Jahrhunderts war Max Ernst auch ein Formen-Experimentator. Zunächst hat er der Montage (Collage), die von den Kubisten formal entwickelt worden war, eine neue inhaltliche Bedeutung zugeleitet, wie dies seine Bücher „Répétions", „La femme 100 têtes", „Rève d'une petite fille", „Semaine de bonté" usw. bewiesen. Da ich wohl den ersten größeren illustrierten deutschen Aufsatz vor mehr als 30 Jahren über ihn schrieb, teilte er mir 1926 zu seinen Montagen Grundsätzliches mit: „Es kam mir weniger drauf an, neue Einheiten zu konstruieren, als vielmehr durch gegenseitige Annäherung von Elementen, die wir bisher für einander fremd und beziehungslos zu halten gewohnt waren,

eine elektrische oder erotische Spannung zu erzeugen. Es erfolgten Entladungen oder Starkströme. Und je unerwarteter sich die Elemente zusammenfanden (z. B. Gewehrlauf, Käfermimikry, Spitzenrock), um so überraschender war der jeweils überspringende Funke Poesie." Hierbei hatte er zwei Entdeckungen gemacht: das Sentimento von Holzstichen des 19. Jahrhunderts wurde äußerst expressiv, und er entdeckte, wie man einzelne Blätter zu einer ganzen Folge zusammenschließen konnte, womit ein neuer Typ fortlaufender Bilderzählung entstand (mit oder ohne eigne oder Eluard'sche Texte). Es ist irrig, dies für eine einmalige Möglichkeit, die an Max Ernst gebunden wäre, zu halten. Sie ist überindividuell, variabel und ausbaufähig.

Eine andere Technik, die Max Ernst schuf oder entscheidend belebte, war die Frottage, die er 1925 in seiner „Histoire naturelle" anwandte. Auch hierzu schrieb er mir damals Grundsätzliches: „Ich gebe Ihnen, lieber Doktor R., gern meine Gebrauchsanweisung. Nehmen Sie Holz vom Fichtenstamm, doch recht trocken laßt es sein. Oder aber solches, das jahrelang der Seeluft ausgesetzt war, so daß die Maserungen deutlich hervortreten. Legen Sie darauf ein nicht zu dickes Papier, das sie mit einem weichen Stift reiben. Bald erscheinen auf dem Papier Streifen und Wogen: das Meer. Je nachdem Sie den Druck regulieren, kommen die Wogen auf den Beschauer zu oder verschwimmen am Horizont. Legen Sie das Papier sodann auf die Mitte einer Grammophonplatte. Reiben Sie nun, bis die Sonne aufgeht... Statt Fichtenholz und Grammophonplatte können Sie jede beliebige andere Materie verwenden. Drucken Sie übereinander, nebeneinander, durcheinander. Verfügen Sie außerdem über das nötige Quantum Phantasie, ... die Welt steht Ihnen offen. Welch neues Feld von unendlichen Möglichkeiten, junge Maler! Dieser beschriebene Vorgang ist ebenso alt wie neu. Unsere lieben, menschenopfernden Vorfahren registrierten die Linien ein, welche die Vögel am Himmel zeichnen. Sie erkannten darin, immer mit dem nötigen Quantum Phantasie, die Zukunft und die Wahrheit. — Oder aber, um nun „geistiger" zu sprechen: lassen Sie Ihre Imaginationskraft und gleichzeitig Ihre mit dem Bleistift bewaffnete Hand die Schnittfläche zwischen der persönlichen Intuition und der sogenannten reellen Welt abtasten. Registrieren Sie alle Glätten und Unebenheiten ein, und Sie erhalten somit die köstlichsten Tafeln für eine oder tausend Naturgeschichten."

Mit solchem Verfahren sichert sich Max Ernst auch gewisse Stetigkeiten der Faktur, zugleich aber, da er solche Frottagestellen gegeneinander setzte, eine festigende Einteilung des Bildes. Berggruen hat 1956 in einer Pariser Ausstellung (mit delikatem illustriertem Sonderkatalog) eine fesselnde Nachlese jener „Historie naturelle" aufgewiesen, indem er die einstens nicht edierten Zeichnungen darbot.

Auch in der Malerei hat sich Max Ernst verwandter Verfahren bedient, wodurch er auch seinen Bildern ein merkwürdiges Strukturenmosaik zuleitete, das er in fesselnden Gegensatz zu frei gemalten Partien der Bilder stellte. Hiermit erzeugte er seltsame Mikrowirkungen. Diese isolierte er in „Sept Microbes", die, 1953 erschienen, lauter farbig-strukturale, dinglose Miniaturen enthalten.

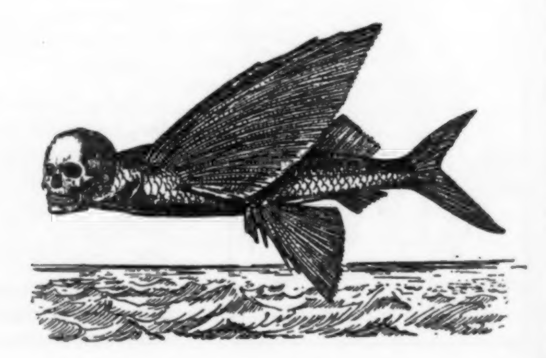
In größeren Bildern finden sich ebenfalls solche Mikro-Strukturen, doch werden sie durch weitgespannte Kompositionsgefüge umfaßt. Diese Bildmittel bleiben aber getrennt, als ob das Doppelwunder angedeutet werden sollte: daß wir in astronomische Bahnen eingebunden bleiben, zugleich aber unendlich kleine Blutkörper in uns wimmeln. Beides soll in Spannung zueinander stehen, nicht aber ineinander aufgelöst werden. Hierin liegt auch der Tiefenreiz vom „Vater Rhein", den sich leider das Kölner Museum entgehen ließ, obgleich Max Ernst hier ein seltsames Gleichnis seines Heimatstromes hinterließ. Riesige Kurven kreisen, dazwischen aber wirbeln unendlich viele farbige Partikel, Wiesengrün und blumige Tausendfältigkeit nicht etwa „wiedergebend", sondern in ein vitales Mosaik umsetzend. Das Bild wirkte im intimen Wohnraum von Professor Löffler (Zürich), wo ich es neulich wiedersah, ganz ungeheuerlich.



In solchen Spätwerken ist die Entfernung vom Surrealismus eines Dali immer größer geworden. Anfänglich kamen auch bei Max Ernst Bilder vor, die erzählend wirken und eine durchgehend gegenständliche Phantasmagorie ausbreiten. Seine späteren Werke aber gehen stärker auf abstrahierende Formung aus, so daß nun auch derjenige Betrachter aufstaunt, welcher auf „magischen Realismus" wenig reagiert. Manchmal freilich liegen die beiden Verfahren nur in ä u ß e r e r Verbindung, wobei dann das eine als bloße Zutat des anderen wirkt (siehe Farbtafeln).

Unsere Abbildungen reichen von 1925 bis 1956, können also sowohl von der Kontinuität, als auch von der allmählichen Verwandlung zeugen. Abschließend möchte ich nur kurze Anmerkungen zu unseren Wiedergaben machen.

Eva, die einzige, die uns bleibt, 1925
Eine Variante aus der „Histoire naturelle". Aus Schultern ragt wie gemauert ein steiler Hals, darüber ein Hinterhaupt, das einen Schatten gegen eine kahle Wand der absoluten Leere wirft. Als wolle aus erstorbenen Formen die Architektur eines Menschenkörpers entstehen, ein Schemen, noch vor Erwachen organischen Lebens.
Champignon-Baum, 1925
Wieder aus dem Zusammenhang der „Histoire naturelle". Auf kahler Ebene ragt ein massiver Stamm, der oben blattartige Formen aussendet. Gleichzeitig Baum, Zementsäule und Riesenkerze, der sich ein Blattform wie erschrocken zu Füßen legt.
Kopf, Ei und Fisch, 1925
Aus einer wie gemauerten Fläche, die sich einigermaßen licht und doch getrübt von einer nächtlicheren Zone abhebt, entfalten sich Kreise und Vierecke, unterschiedliche Strukturen in sich bergend. Als wollte aus bloßem Flächenbewurf ein Leben keimen, das sich ins Ungewisse aussondern will. Man ist von ferne an Leonardos Mauerbewurf erinnert, in den er verschiedene Daseinsentwürfe hineinsah.
Muschelblumen, 1927
Vor nächtlichen Gebirgsformen leuchten Zwittergebilde auf, die Seetiere, aber auch Pflanzen, Muschelwesen oder Gefäße werden wollen, sich gleichzeitig zu gischtenden Blüten ausformend.
Röhrenwald, 1928
Tuben- und Nadelwaldformen werden zusammengezogen, als ob der Wind hindurchröhren könnte. Kräftige Varianten wogender Struktur mit energischen Helldunkelkontrasten, die sich immer wiederholen und die Monotonie eines unendlichen Waldes ausdrücken.
Sonne über dem Wald, 1929
Ein Sonnenmondkörper zentral und bedrohlich, darunter eine dunkelnde Zwitterlandschaft, wie aus lagernden, gepanterten Stämmen gebaut. Erinnert an eine in ihrem Zellensystem erloschene Stadt, die öfter als Bildmotiv wiederkehrt.
Gardenia, 1948
Vor einer beinah transparent wirkenden Fläche, an welcher links ungewisse Formen emporwuchern, ragt ein menschenartiges Wesen, dessen Kopf zu einer leuchtenden Knospe wird, vogelartig geschnäbelt, mit faccetiertem Insektenauge. Aus dem vorgehaltenen Arm wächst ein elegantes Handgebilde empor, in dessen Mitte eine formenverwandte, schwellende Blüte.
Arizona
Phantastisch wogende Landschaft mit moosartigen Quellstrukturen.
Krieg der beiden Rosen, 1955
Über unheimlichen, doch melodischen Quellformen des Vordergrundes abstrakte Kurven in einer Art Nachthimmel, kreisend um eine eiförmige Sonnen- oder Mondform.
Mont-chauve, 1955
Dieses Gebilde kann nun beinah abstrakt gelesen werden. Schimmernde Maserungen, die horizontal verlaufen, werden gegen splitternde Gerade und wieder zusammenfassend kreisende Linien kontrastiert. Bezeichnend aber für Max Ernst: Auch hier assoziiert man eine nächtlich gelagerte Gebirgslandschaft unter einem Zentralgestirn.



Die Abbildungen der Seiten 3 bis 6 und 54 sind dem Band „Max Ernst, Paramythen" entnommen, der 1955 in der Reihe der bibliophilen und mustergültigen Kunstpublikationen der Galerie Der Spiegel, Köln, erschien.

Odilon Redon — Aufzeichnungen

Odilon Redon wurde 1840 in Bordeaux geboren. Er ist also Generationsgenosse der Impressionisten, denen er sich jedoch nie anschloß. Eher bekämpfte er sie, indem er sie „wahre Parasiten des Objekts" nannte. Sein Lehrer und Vorbild war Rodolphe Bresdin. Es ging ihm nicht um sichtbare, sondern um „erfühlte" Realität. Dem Alten und Neuen Testament, der Mythologie und Geschichte, den Dichtungen Dantes, Shakespeares, Goethes, Poes und Baudelaires entnahm er Motive und setzte sie in phantastische Bilderfindungen um. Von seinen malenden Zeitgenossen wurde er als zu „literarisch" empfunden. Eine genauere Betrachtung seiner Bilder und seine schriftlichen Aufzeichnungen geben aber Auskunft darüber, wie sehr Redon bestrebt war, die Flut seiner inneren Gesichte in eine bildnerisch geordnete Form zu bringen. Auf seine „Schwarzzeichnungen" war Redon stolz. Ambroise Vollard sammelte als einer der ersten diese Blätter, von denen es nahezu sechshundert geben soll. Dazu kommen die Lithographien, in die Redon seine Zeichnungen übertrug.
Odilon Redon starb 1916, bewundert vor allem von seinem Freunde Mallarmé, aber auch von Gauguin, Bernard und den Nabis: Bonnard, Vuillard und Denis, ebenso von Matisse, den die kräftige Farbe der späten Werke Redons anzog. Das Originale seiner Leistung erkannten eigentlich erst die Surrealisten, die ihn als einen ihrer Vorläufer feierten.

Die Maler erniedrigen zu oft ihre Kunst. Die Kunst von heute hält sich auf der Erde. Ehedem strebte sie danach, sich von ihr zu lösen.

(Über Maeterlinck) Sein Denken ist recht verwirrt. Ich liebe vor allem die Ordnung und die Vernunft.

Ich habe eine Kunst geschaffen, die mir entsprach . . . Ich glaube, gelehrig den geheimen Gesetzen nachgegeben zu haben, die mich dazu führten, Dinge zu gestalten, wo ich mich ganz gab, wie ich es konnte und wie ich es träumte.
Ich wurde zu der Isolierung, in der ich mich heute befinde, geführt durch die absolute Unfähigkeit, eine andere Kunst zu machen als die ich immer gemacht habe. Man macht nicht die Kunst, die man will.

Essenz und nicht Persönlichkeit!

Die suggestive Kunst ist wie eine Ausstrahlung der Dinge durch den Traum, auf dem sich der Gedanke den Weg sucht. Die Aktion, die davon auf den Geist des Betrachters ausgeübt wird, erregt ihn zu Fiktionen, deren Bedeutungen groß oder klein sein werden je nach seiner Sensibilität und seiner imaginativen Gewohnheit.
Die Malerei ist nicht die Darstellung des Reliefs allein; sie ist die menschliche Schönheit mit dem Prestige des Gedankens.

Man muß das Schwarz respektieren. Ein Nichts entehrt es.

Auch die Natur schreibt uns vor, den Gaben, die sie uns verliehen hat, zu folgen. Meine haben mich in die Welt des Traumes geführt; ich habe die Folterungen der Phantasie und die Überraschungen, die sie mir unter dem Zeichenstift bescherte, über mich ergehen lassen; aber ich habe sie geleitet und gelenkt, diese Überraschungen, nach künstlerischen Gesetzen, die ich kenne, die ich empfinde, allein zu dem Zwecke, um das Ungewisse, das an den äußersten Enden des Denkens liegt, in seinem ganzen Umfang und in seiner ganzen Anziehungskraft durch einen spontanen Reiz bei dem Betrachter hervorzurufen.

Ich habe nichts gesagt, nicht mehr, was nicht Albrecht Dürer in seinem Stich „Die Melancholie" in grandioser Weise geahnt hat. Man könnte sie für zusammenhanglos halten. Nein, sie ist gestochen einzig und allein der Linie und ihren mächtigen Kräften gemäß. Ernster und tiefer Geist, der uns da wiegt, wie bei den schnell aufeinander folgenden Tönen einer strengen Fuge. Nach ihm singen wir nur gekürzte Motive von einigen Takten.

Die suggestive Kraft ist wie eine Ausstrahlung der Dinge in einen Traum, in dem auch das Denken endet. Decadence oder nicht, es ist so. Sagen wir lieber, es ist Wachstum, Entwicklung der Kunst zum höchsten Aufschwung unseres eigenen Lebens, Ausbreitung desselben, sein höchster moralischer Stützpunkt und Halt durch notwendige Erhebung.

Völlig suggestiv, nur noch feiner und strahlender, ist die erregende Kunst der Musik; aber das ist auch meine Kunst durch eine Verbindung verschiedenartiger miteinander zusammengebrachter Elemente, umgesetzter oder umgewandelter Formen, die ohne jeden Zusammenhang mit den Zufälligkeiten sind, aber dennoch eine innere Logik haben. All die Irrtümer, die sich die Kritik im Anfang über mich hat zuschulden kommen lassen, bestanden darin, daß sie nicht sah, daß man nichts definieren, nichts begreifen, nichts begrenzen, nichts präzisieren dürfe, weil alles, was in aufrichtiger und folgsamer Weise neu ist — wie übrigens das Schöne — seine Bedeutung in sich selber trägt.

Die Bezeichnung meiner Blätter durch einen Titel gibt zuweilen sozusagen zuviel. Der Titel ist nur berechtigt, wenn er unbestimmt unentschieden ist und sogar trachtet dunkel und zweideutig zu sein. Meine Zeichnungen suggerieren und lassen sich nicht definieren. Sie bestimmen nichts, sie versetzen uns wie die Musik in die doppelsinnige Welt des Unbestimmten.

Sie sind eine Art Metapher, hat Remy de Gourmont gesagt, indem er ihnen eine besondere Stellung anwies, weit ab von jeder geometrischen Kunst. Er sieht darin eine Logik der Einbildungskraft. Ich glaube, dieser Schriftsteller hat in ein paar Zeilen mehr gesagt als alles, was vorher über meine ersten Arbeiten geschrieben wurde.

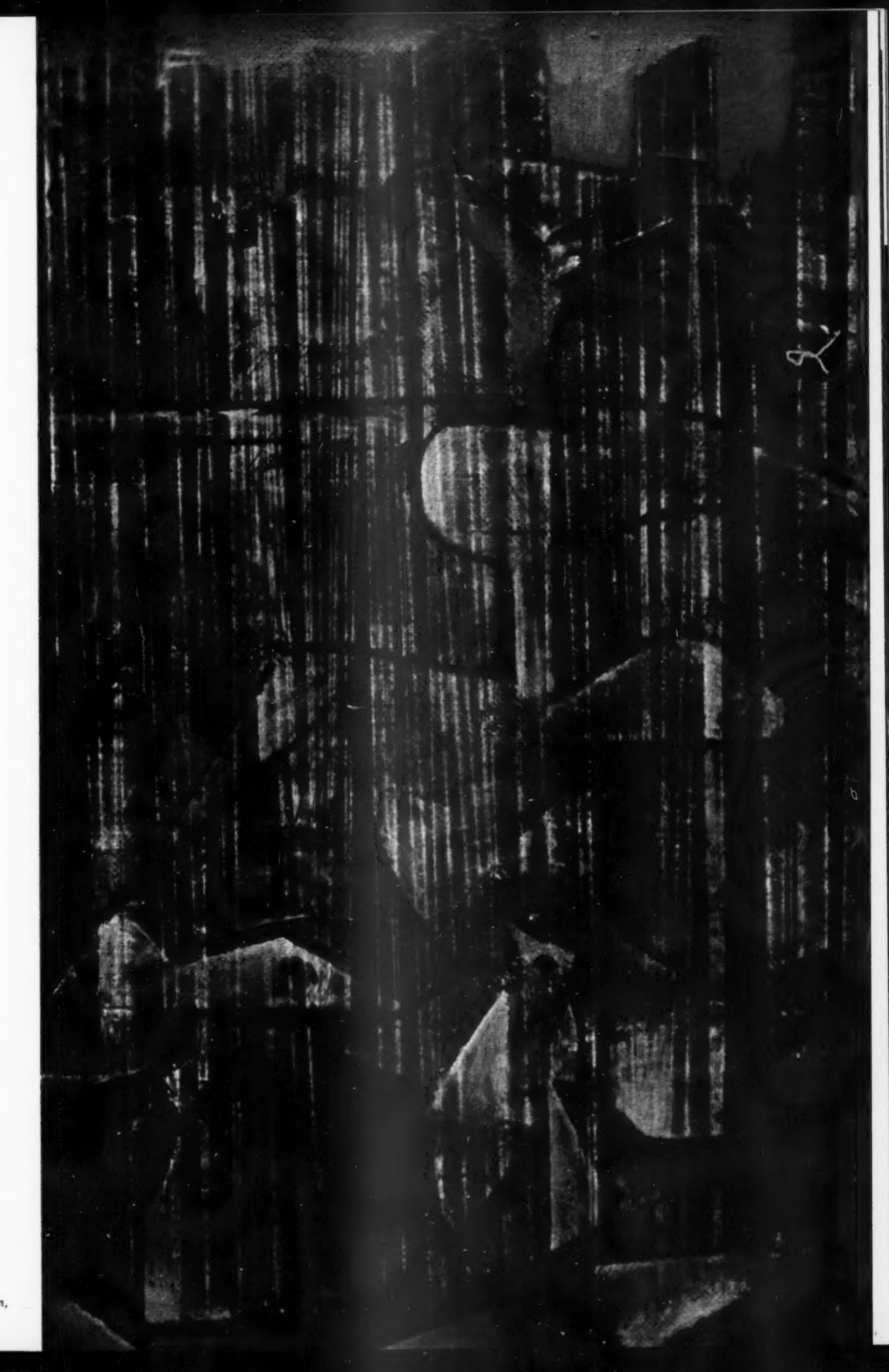
Stellen Sie sich mannigfaltige Arabesken- und Mäanderlinien vor, die nicht in einer Ebene, sondern im Raume verlaufen, mit allem, was die tiefen und unbestimmten Ränder des Himmels für den Geist liefern werden; stellen Sie sich das Spiel ihrer projizierten Linien vor, die mit den verschiedenartigsten Elementen kombiniert sind, mit Einschluß des menschlichen Gesichtes; wenn dieses Gesicht die Eigentümlichkeiten desjengen besitzt, den wir täglich auf der Straße sehen, mit seiner zufälligen, unmittelbaren, ganz reellen Wahrheit, dann haben Sie da die gewöhnliche Verbindung vieler meiner Zeichnungen.

Es gibt eine Art der Zeichnung, die die Einbildungskraft von der störenden Sorge um die realen Besonderheiten befreit hat, um nur in Freiheit der Darstellung schon im Geist empfangener Dinge zu dienen. Ich habe aus dem Stiel einer Pflanze oder aus dem menschlichen Gesicht oder auch aus den Elementen des Knochengerüstes Phantasien geschaffen, die meiner Ansicht nach so gezeichnet, konstruiert, gebaut sind, wie sie sein mußten. Sie sind es, weil sie ein Organismus sind. Immer, wenn eine menschliche Figur nicht die Illusion geben kann, daß sie gleich aus dem Rahmen treten wird, um zu gehen, zu handeln, zu denken, ist sie nicht wirklich modern gezeichnet. Man kann mir nicht das Verdienst absprechen, den unwirklichsten Schöpfungen meiner Phantasie den Schein des Lebens zu geben. Meine ganze Originalität besteht darin, unwahrscheinlichen Wesen nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit menschliches Leben einzuhauchen, indem ich, soweit es möglich ist, die Logik des Sichtbaren in den Dienst des Unsichtbaren stellte.

Jene Zeichnung entwickelt sich ganz natürlich und leicht aus der Vision der geheimnisvollen Welt der Schatten, der Rembrandt, als er sie enthüllte, die Sprache lieh.

Deutsch von E. Z.

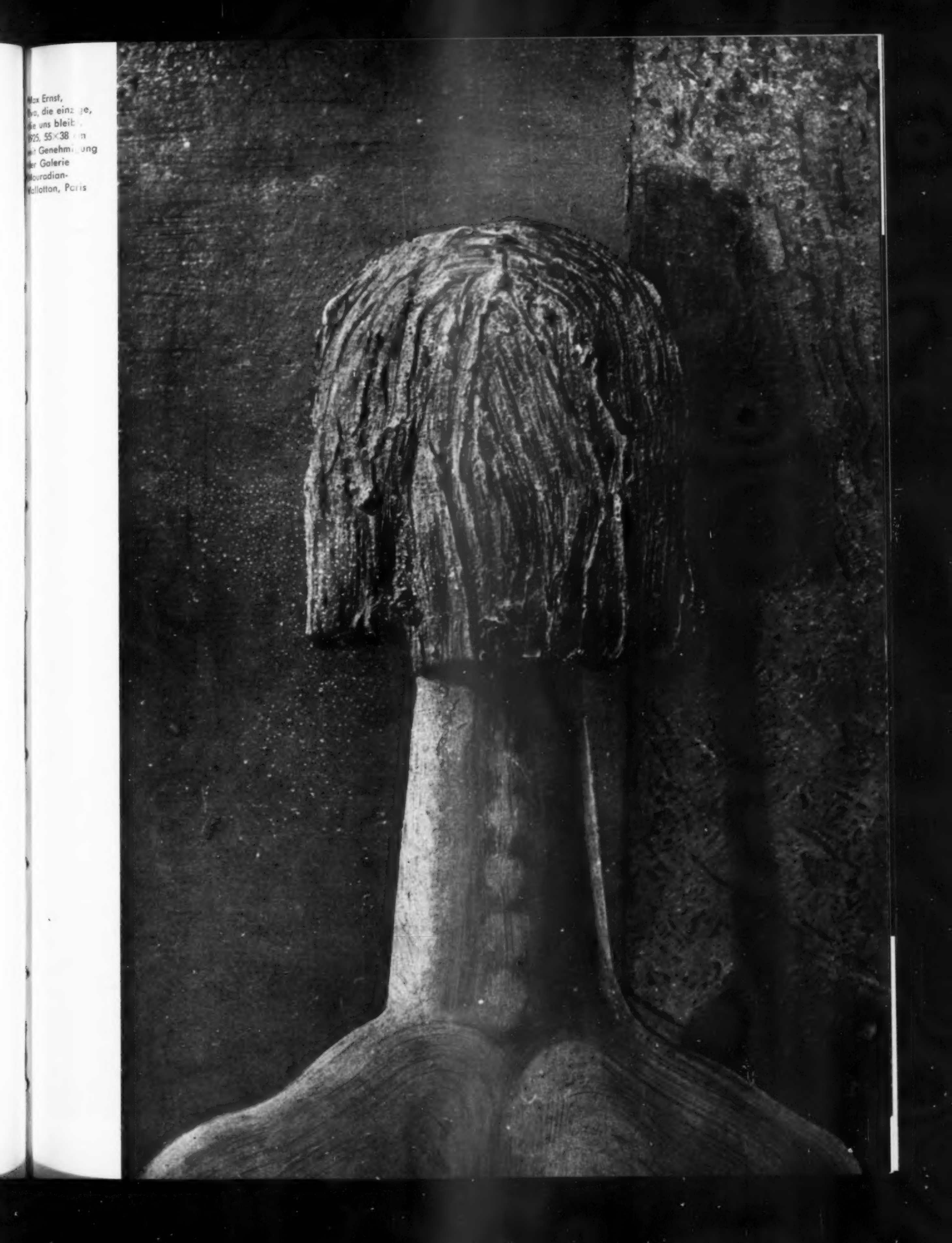
Schriften von Odilon Redon:
„A soi-même, journal 1867—1915", Paris, 1922;
„Lettres", Paris, 1923;
„Lettres à Bernard", Basel, 1942.



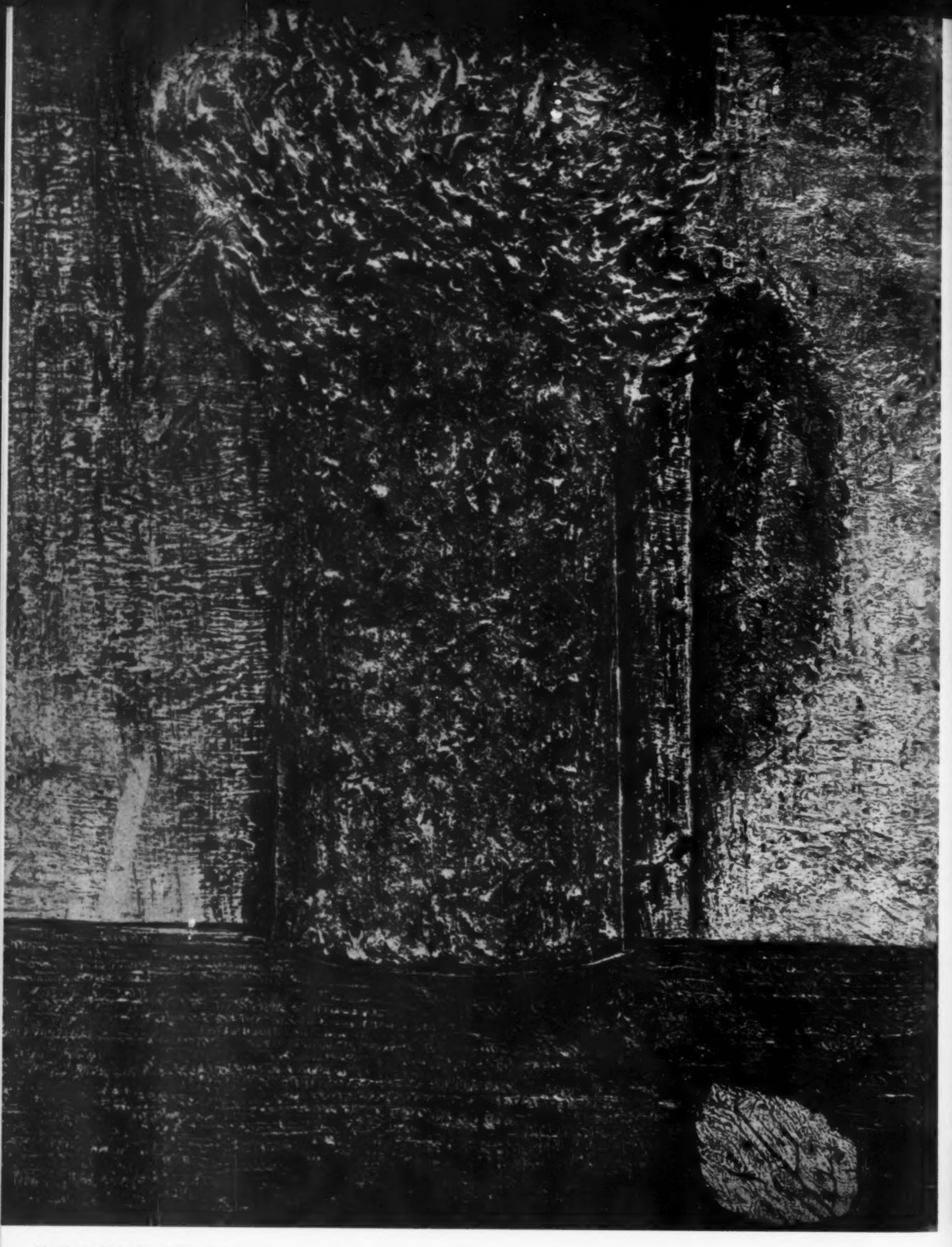
Max Ernst,
So ist es schön
genug, 1956

Foto: Mouradian,
Paris

Max Ernst,
Eva, die einz
die uns bleib
1925, 55×38
mit Genehm
der Galerie
Mouradian-
Vallotton, Pa



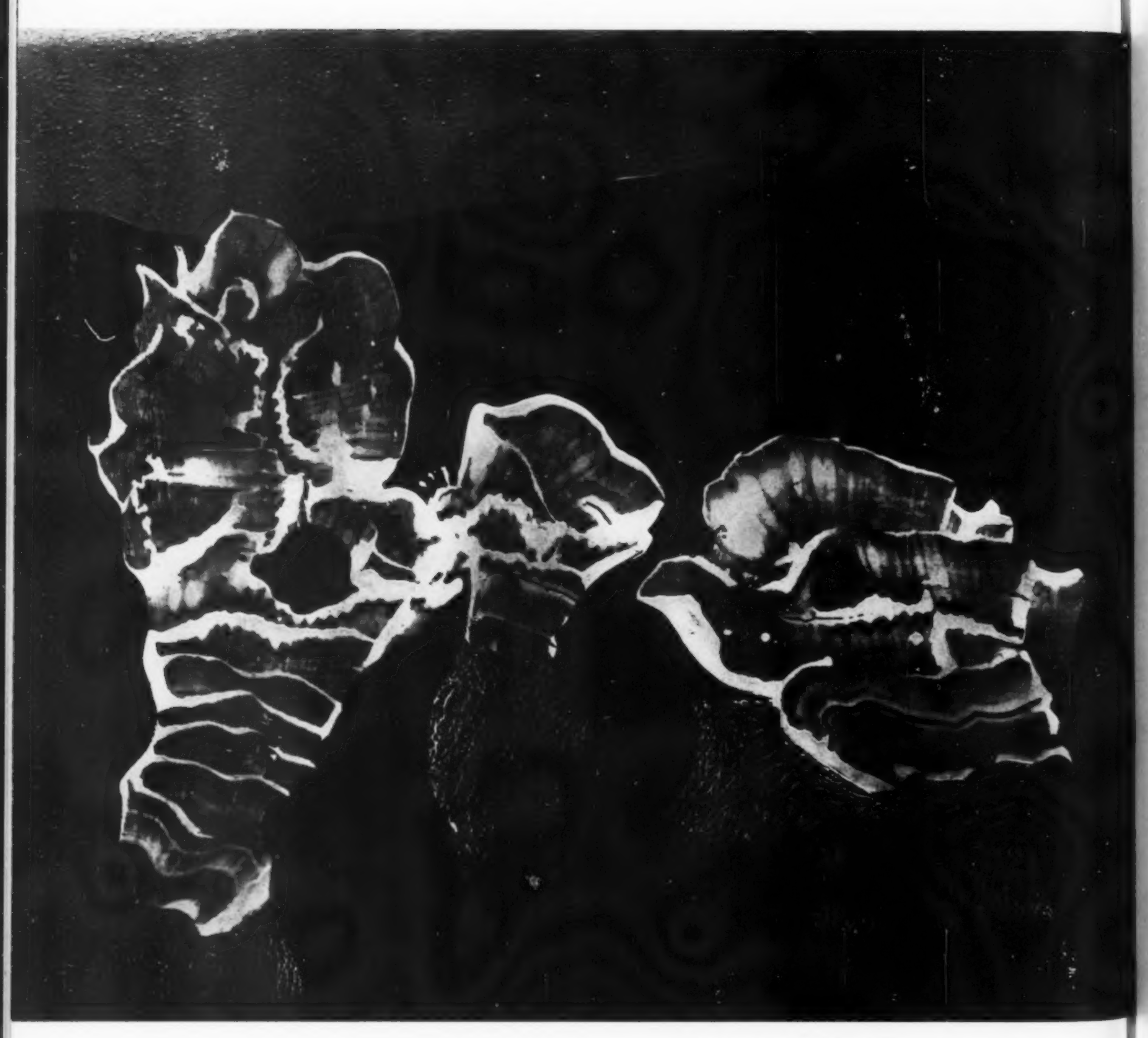
ax Ernst,
o, die einz ge,
e uns bleib ,
925, 55×38 m
it Genehmi ung
er Galerie
ouradian-
allotton, Paris



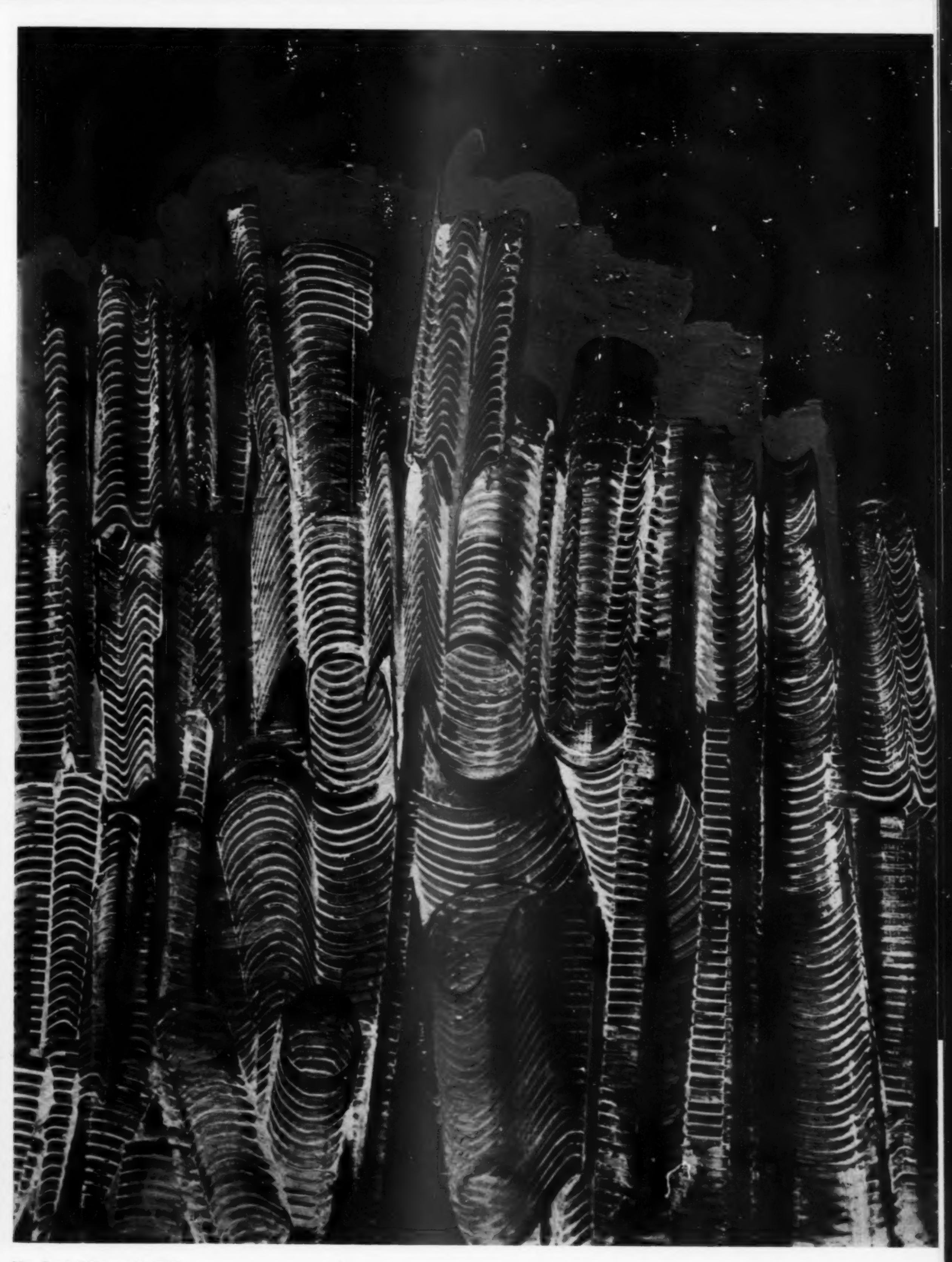
Max Ernst, Champignonbaum, 1925
mit Genehmigung der Galerie Mouradian-Vallotton, Paris



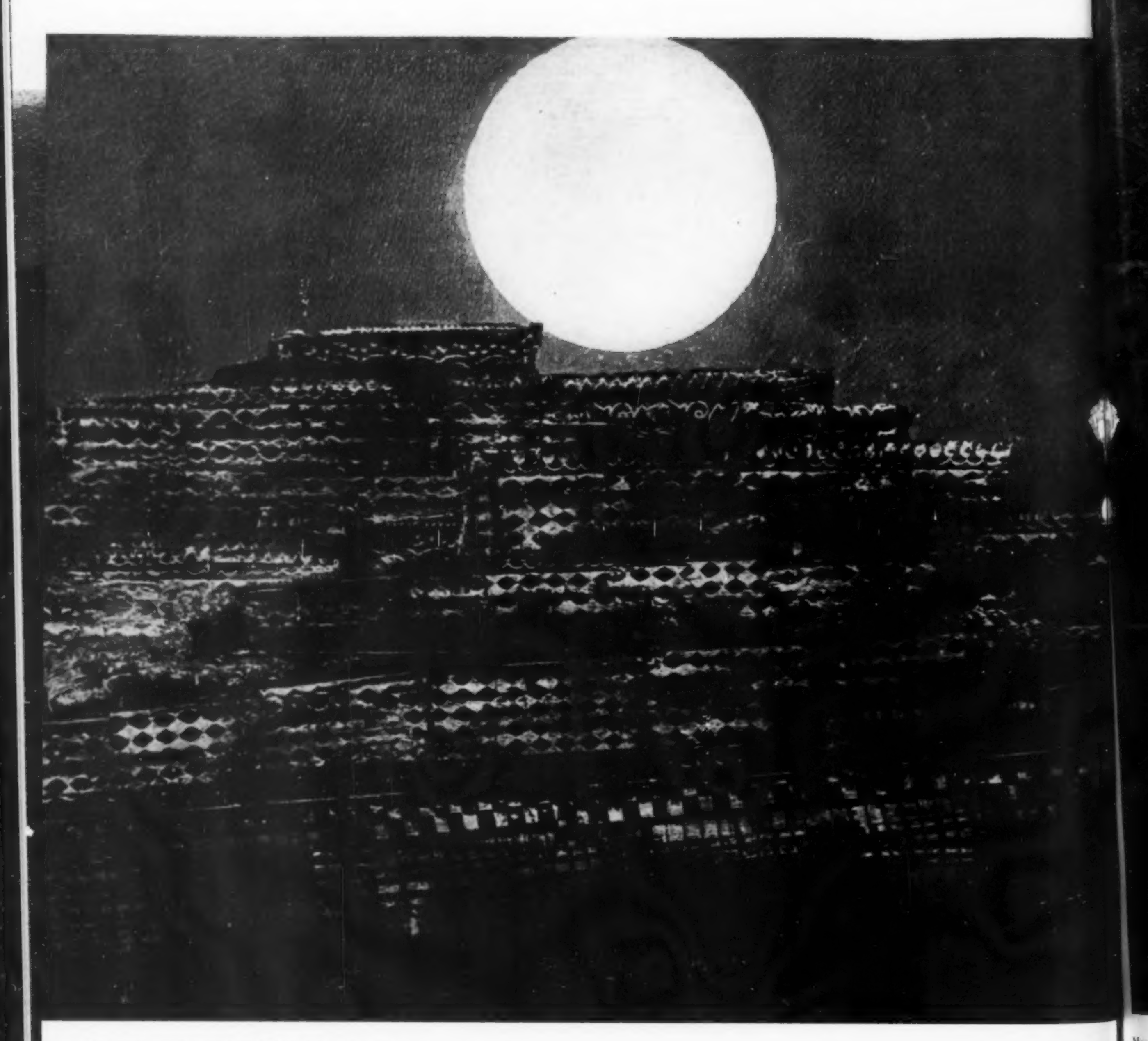
Max Ernst, Kopf, Ei und Fisch, 1925, 61×50 cm
mit Genehmigung der Galerie Mouradian-Vallotton, Paris



Max Ernst, Muschelblumen, 1927
mit Genehmigung der Galerie Mouradian-Vallotton, Paris



Max Ernst, Röhrenwald, 1928
mit Genehmigung der Galerie Mouradian-Vallotton, Paris



Max Ernst, Sonne über dem Wald, 1929, 61×50 cm
mit Genehmigung der Galerie Mouradian-Vallotton, Paris

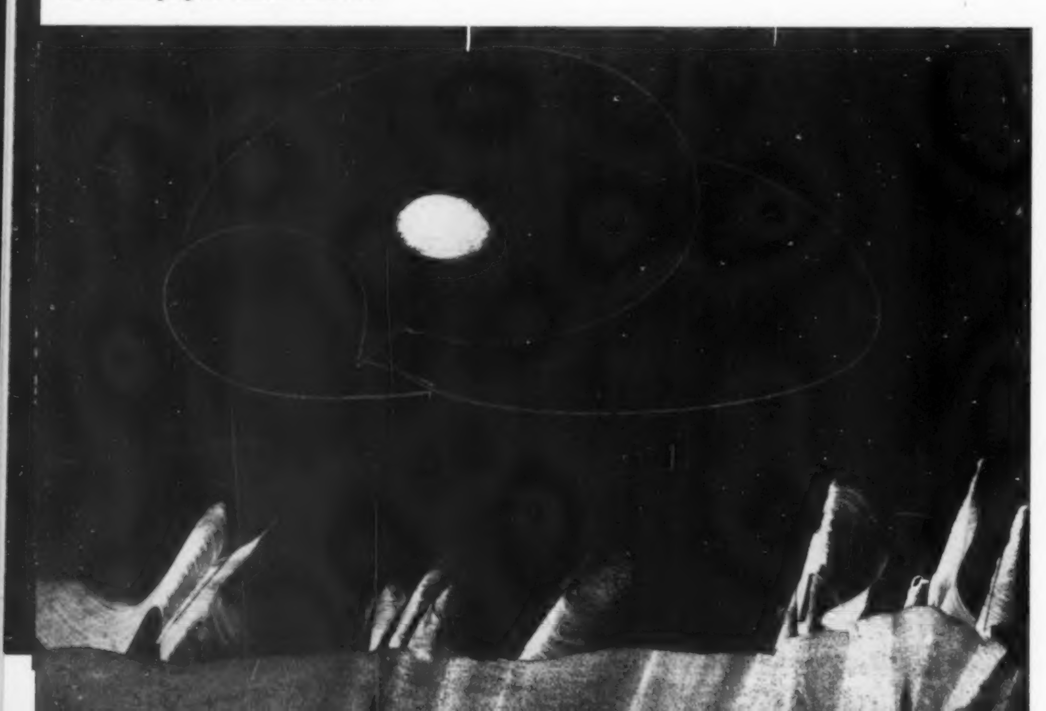


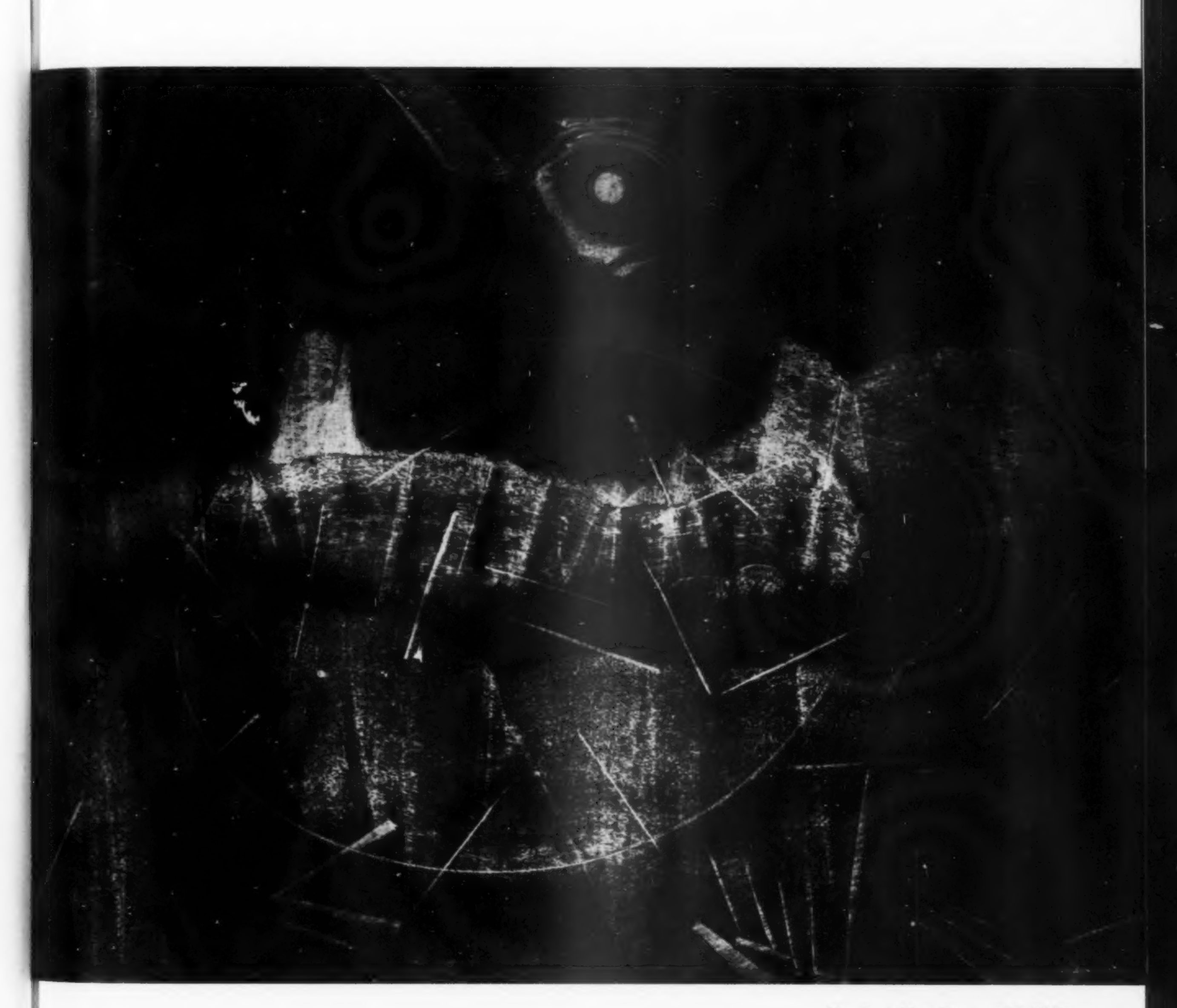
Max Ernst, Gardenia, 1948
mit Genehmigung der Galerie Loeb, Paris



Max Ernst, Arizona
mit Genehmigung der Galerie Loeb, Paris

Max Ernst, Der Krieg der beiden Rosen, 1955, 36×27 cm
mit Genehmigung der Galerie Loeb, Paris



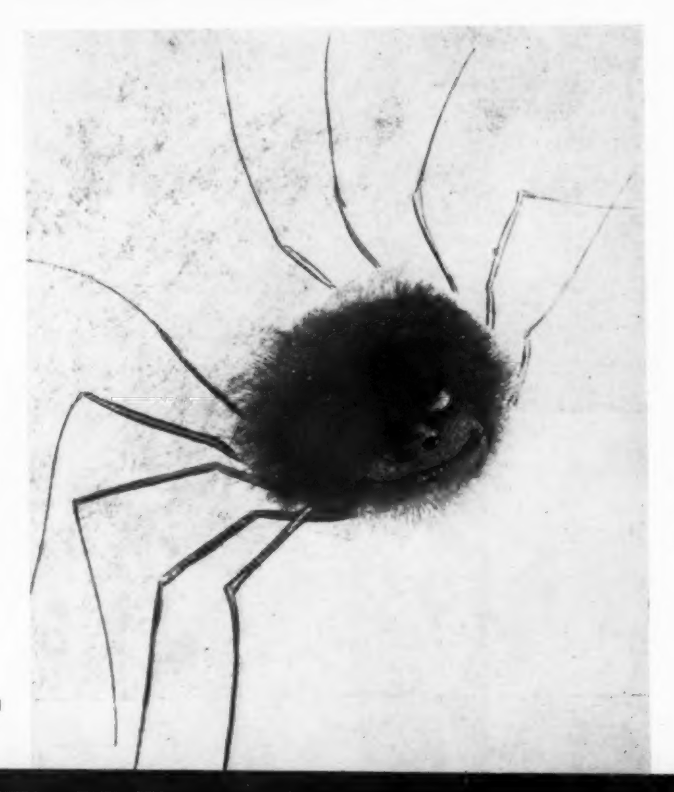


Max Ernst, Mont-Chauve, 1955, 33×25 cm
mit Genehmigung der Galerie Loeb, Paris



Odilon Redon

Odilon Redon, Zwei Frauenköpfe
Kohle auf blauem Papier
Foto: Bulloz



Odilon Redon,
Die lächelnde Spinne, 1881
Kohlezeichnung
Foto: Bulloz

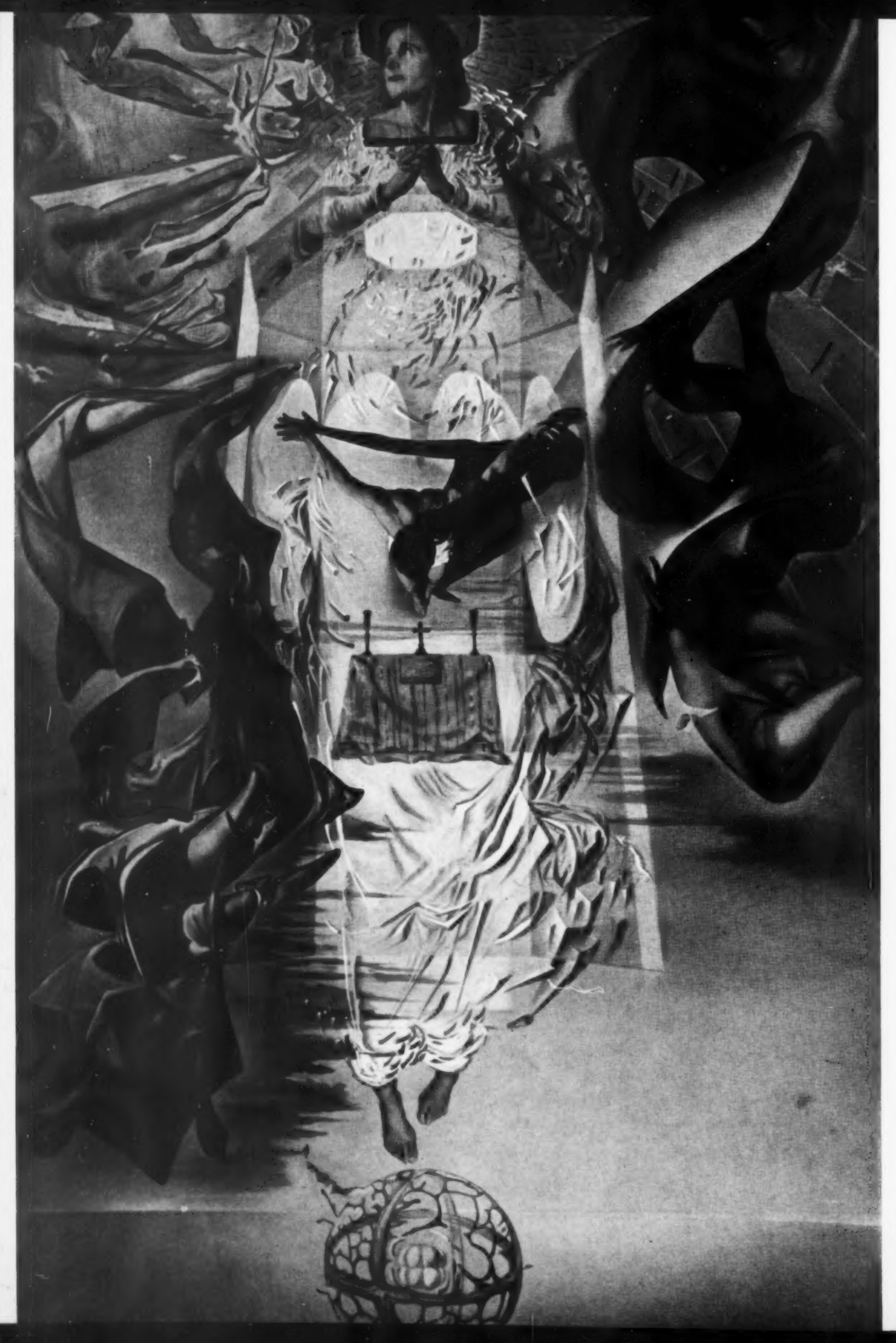


ilon Redon
s Auge
der Mohnblume,
2, Kohlezeichnung
o: Bulloz

Was in dieser Aufnahme des amerikanischen Fotografen Edward Weston „Wrecked Car" (1931) vor sich geht, reicht über fotografischen Realismus weit hinaus. Die zerstörten Objekte dieser gespenstischen Szenerie sind durchaus nicht künstlich erstellt, aber — im Kreuzpunkt des Wirklichen und Unwirklichen liegend — wirken sie um so absurder und demonstrieren in der Verfremdung eines ungewohnten Teilausschnittes der Wirklichkeit einen magischen Negativaspekt des Daseins.

In dieser Fotografie tritt dasselbe in Erscheinung, was sich auf den Bildern der inhaltlich betonten Surrealisten ereignet: Dinge sind isoliert aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgenommen, der Gegenstand gewinnt sein Einzelsein zurück und wird in diesem Sein eindringlich bis zur Unerträglichkeit. Wenn wir gestehen, daß in Westons Foto bei aller Trostlosigkeit außerdem die Übertragung der Objekte in eine ästhetische Zone gelang, so ist nicht einzusehen, warum es den Bildern der Dali, Blume, Coutaud, Ende nicht ebenbürtig, wenn nicht durch





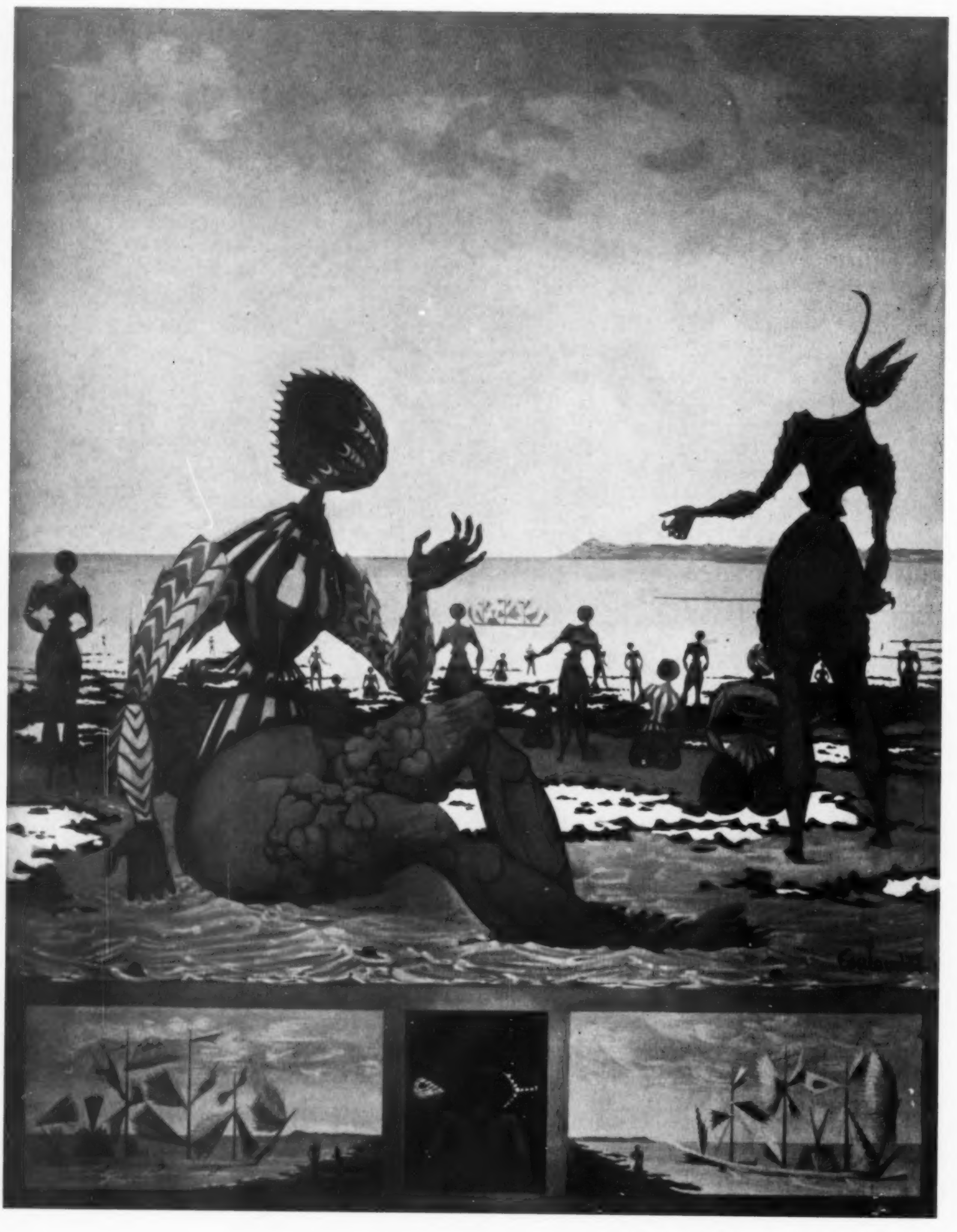
Salvadore
Himmelfah
228×144 c

entnomme
„10, Salva
Del Turco

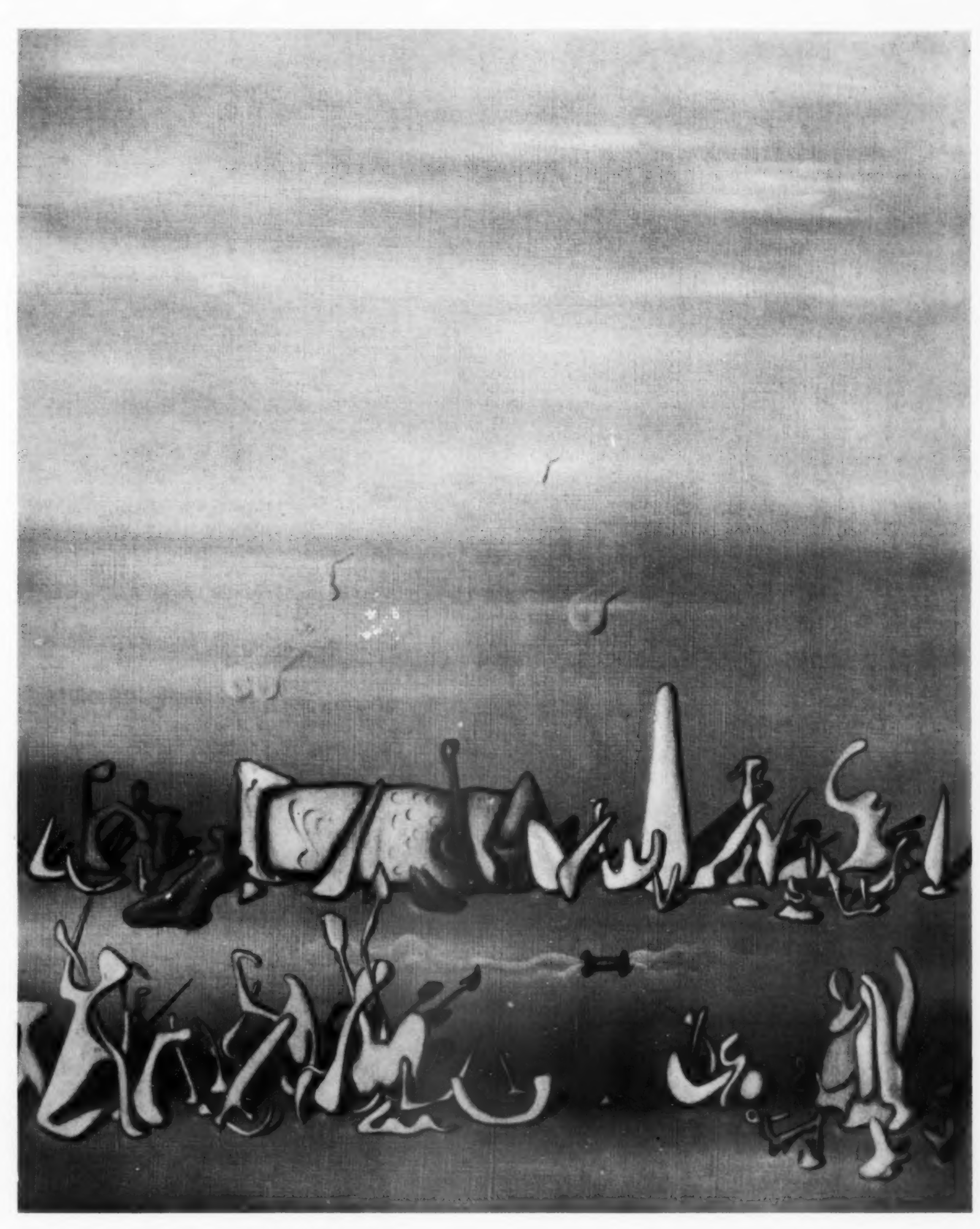
Salvadore Dali



Peter Blume, Die ewige Stadt, Öl, 86,3×121,6 cm



Lucien Coutaud, Eroticomarine, Öl, 1954, 146×114 cm



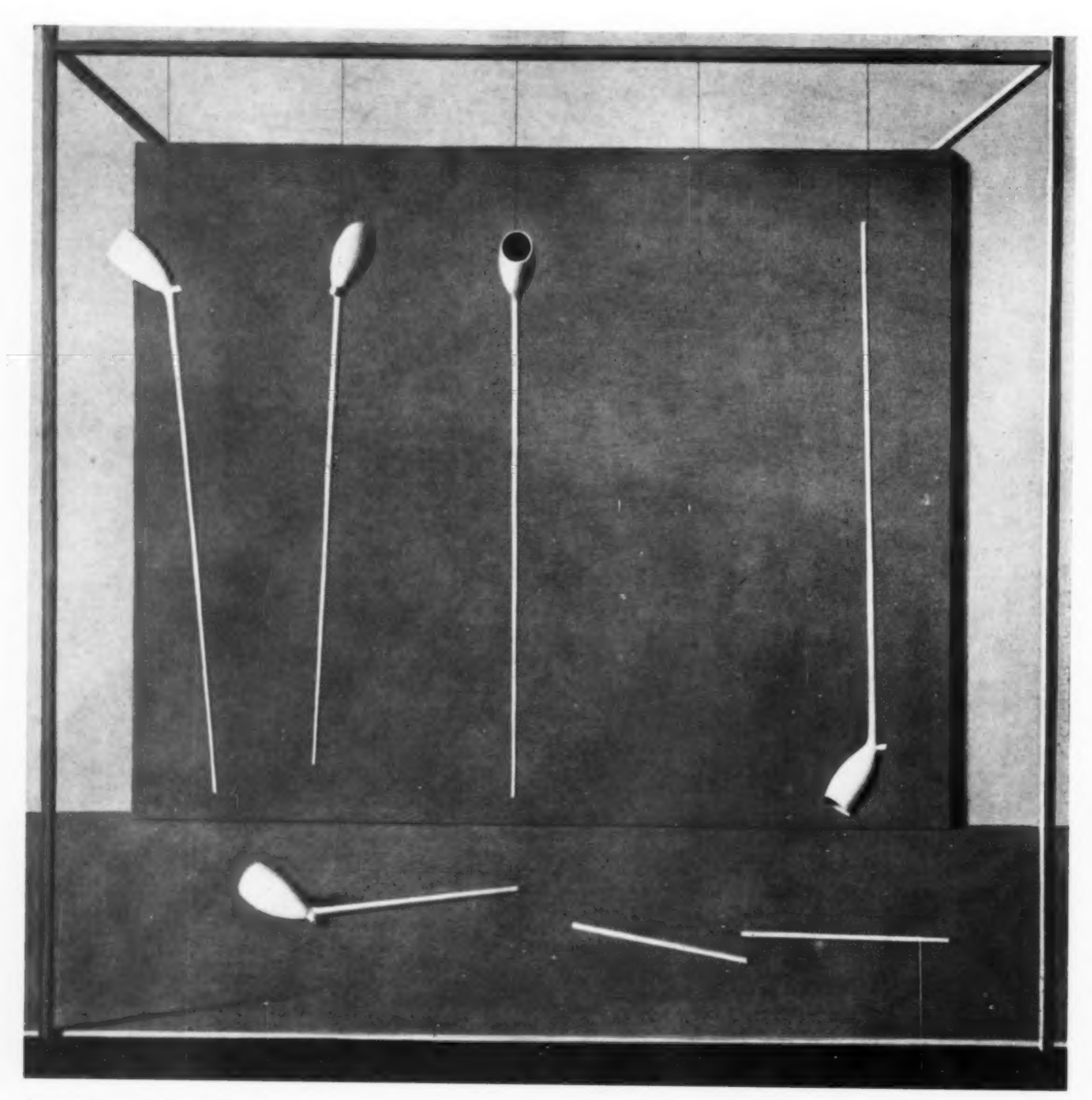
Yves Tanguy, Zwischen Gras und Wind, Öl, 1933, 46×38 cm
mit Genehmigung der Galerie Furstenberg, Paris

Deutsche Schule, 16. Jahrh., Der Winter, 43,5×30 cm
mit Genehmigung der Galerie Furstenberg, Paris



Edgar Jené, Die Furt, Öl, 1954
mit Genehmigung der Galerie Furstenberg, Paris

cm



Antonio Bueno, Pfeifen, 1955

Francis Picabia
(Galerie Furstenberg, Paris)





Das „Palais Idéal"

Foto:
Alexis
Klementieff





garde des TROIS
NTS, j'ai placé
des HUMBLES
sous le Sillon



vorseitig:
links: Detailaufnahme des „Palais Idéal"
rechts: „Die Riesen" des „Palais Idéal"
Foto: Alexis Klementieff

Detailaufnahme des „Palais Idéal"
Foto: Alexis Klementieff





Detailaufnahme des „Palais Idéal"
Foto: Alexis Klementieff



Detailaufnahme des „Palais Idéal"
Foto: Alexis Klementieff

Das Grabmal des Briefträgers Cheval
Foto: Alexis Klementieff





B. Meier-Denninghoff



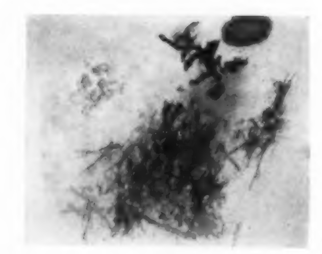
N. Kricke



K. R. H. Sonderborg



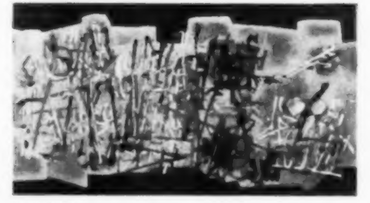
F. Thieler



G. Fietz



H. Berke



H. Trökes



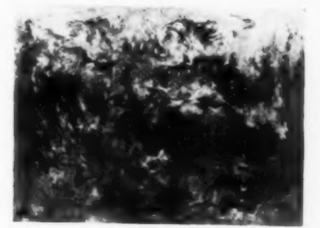
I. Wessel-Zumloh



H. A. P. Grieshaber

Ausstell[illegible]ng „Das Kleine Bild"


K. O. Götz


W. Wessel


B. Schultze

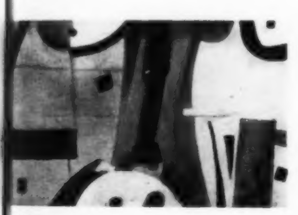

R. Baerwind

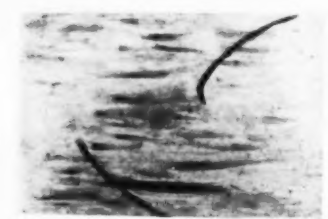

O. Ritschl


Carrade


K. J. Fischer


W. Epple


G. Meistermann


Laubiès


Guitet


J. Deyrolle


H. Kreutz


Th. Grochowiak


H. Platschek

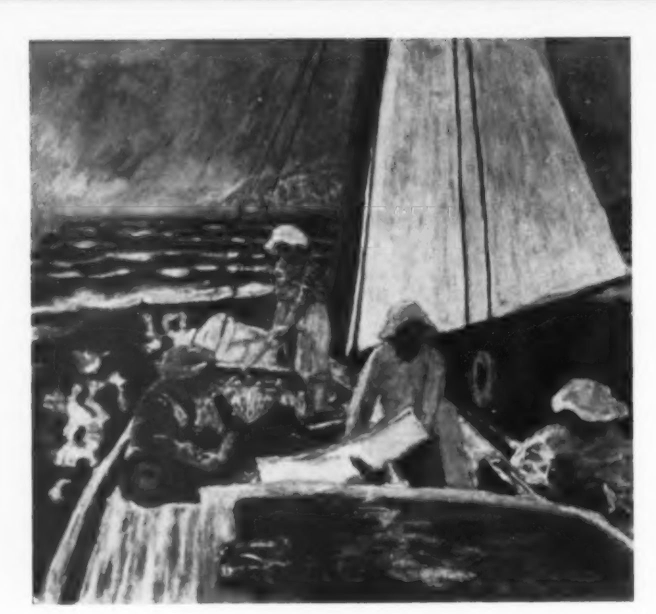

Schömbs

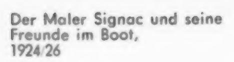

[illegible] Cavael


W. Gaul


W. Brendel


E. Schumacher

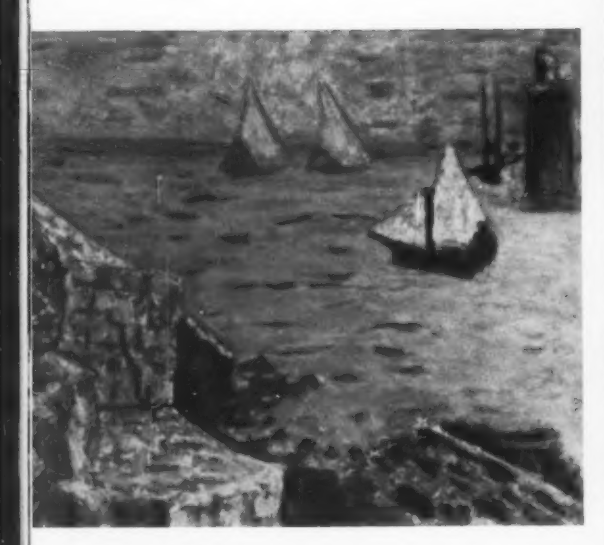




Der Maler Signac und seine Freunde im Boot, 1924/26

Bonnard





Bretonischer Hafen, 1942

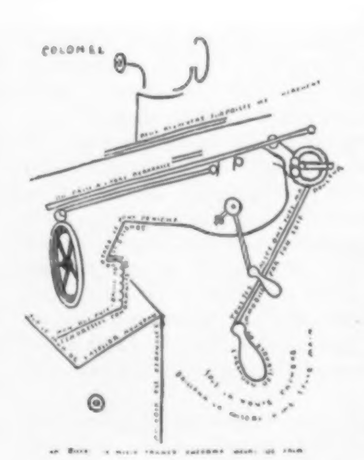
Francis Picabia – Der Antikünstler

(Im Sommer 1956 zeigte die Galerie Furstenberg in Paris eine Auswahl von Werken Francis Picabias. Die folgenden Betrachtungen wurden von dieser Ausstellung angeregt.)

Einer der jungen Leute, die in Paris um 1910 exzentrische Auffassungen entwickelten, war Francis Picabia, halb Kubaner, halb Franzose. Ursprünglich hatte er gemalt, obendrein recht erfolgreich, in jener impressionistischen Manier, die genau den allgemeinen Geschmack traf: modern und dennoch ansprechend. Fast über Nacht hatte er diese Malerei verworfen — jetzt schrieb, zeichnete und experimentierte er für sich. Picabia hatte Geld und viele Freunde, einer von ihnen war der junge Marcel Duchamp. Beide waren ziemlich verschieden geartet: Duchamp ein Einzelgänger, in sich verschlossen, „ein exakter, dialektischer Geist", wie ihn ein zeitgenössischer Beobachter beschreibt, Picabia hingegen gesellig, extravagant, der geborene Publizist. Beide hatten sie eine weitschweifende, kühne Phantasie, beide jenen humeur noire, der ein zerstörendes, lästerndes, unanständiges und antirationalistisches Lachen erzeugt. Phantasie und Humor richteten sie in ihren Bildern und Veröffentlichungen, wie derselbe Beobachter schreibt, „nicht allein gegen die alten Mythen der Kunst, sondern gegen die Grundlagen des Lebens an sich". Sie trieben eine Sappe unter das Gebäude der Wohlanständigkeit, überdies war ihr Symbol jenes kulturlose Objekt, die Maschine.
Picabias Zeichnungen und Malereien aus dieser Zeit sind im letzten Sommer mit anderen Arbeiten in der Pariser Galerie Furstenberg ausgestellt worden: hart und präzis wie die Illustrationen in einem Versandkatalog, grundverschieden von der saftigen Malerei und der Bonbonfarbe der frühen, ebenfalls ausgestellten Landschaften. Diese Arbeiten, die fast durchweg graphisch sind, analysieren nicht das Objekt, gemäß der Methode, die die Kubisten damals zu entwickeln begannen, noch wollten sie Maschinen in Bewegung darstellen, wie die Futuristen in Italien. Die Maschine ist hier Emblem. Und was für ein Emblem! Picabia reibt einem die nicht gerade anmutigen, harten Konturen und die steifen Draht- und Rohrgewinde gleichsam unter die Nase (was Léger in Frankreich und Baumeister in Deutschland zehn Jahre später aufnehmen werden). Die „Gebrauchsanweisungen", die deutlich auf die Blätter gedruckt waren, drangen in die geheiligten und intimsten Sphären des bürgerlichen Dasein.
Dennoch dürfte dieser Übermut damals so ausgesehen haben, als ob jemand mit einem Luftgewehr die Bank von England beschießt. Die korinthischen Säulen der Gesellschaft wankten nicht, auch wenn junge Männer an ihnen rüttelten. Dann aber, ganz plötzlich, fielen sie von selbst zusammen. Der erste Weltkrieg brach aus. Während Tausende junger Männer in den Tod gingen, verloren die meisten der Olympier auf beiden Seiten den Kopf und führten sich auf wie professionelle Rabauken. Die Kultur zeigte ihr wahres Gesicht. 1915 siedelte Picabia nach New York über, Duchamp war schon vorausgefahren. Der destruktive Rhythmus setzte wieder an: in Alfred Stieglitz' Avantgarde-Blatt „291", in Picabias eigenem „391", das nach dem ersten beziffert war, in Duchamps Ein-Nummern-Zeitschriften wie „Rong-Wrong" oder „The Blind-Man". Dazu kamen Picabias Nonsense-Bilder wie Prenez garde à la peinture und Mouvement perpetuel (beide in der Ausstellung bei Furstenberg) und Duchamps berühmte „Ready Mades", die ihren Höhepunkt in jenem Klosettbecken erreichten, das er in die Independent-Show mit dem Titel Brunnen und dem Pseudonym „R. Mutt" sandte. Um denselben Beobachter ein drittes Mal zu zitieren: es handelte sich

> „nicht mehr um den Bruch mit der Tradition, sondern um einen freiwilligen Bruch mit der Vernunft, eine Art Selbstimpfung des Absurden mit Absurditäten, was ungeahnte Dimensionen von einer zwingenden, inneren Kraft annahm."

Gleichzeitig und unabhängig von Picabia und Duchamp gelangten andere junge Künstler zu ähnlichen Positionen. Anfang 1915 hatten sie sich im neutralen Zürich zusammengetan: die Deutschen Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Hülsenbeck, der Elsässer Hans Arp, die Rumänen Marcel Janco und Tristan Tzara. „Wir suchten eine elementare Kunst, die, so dachten wir, den Menschen von dem seltsamen Irrsinn jener Zeit retten könnte", schrieb Hans Arp später. Hugo Ball eröffnete ein cabaret artistique, wo die Freunde systematisch die Kultur aufs Korn nahmen, sei es in ihrer musikalischen, literarischen oder künstlerischen Gestalt. Zeitschriften und Manifeste trugen die Attacken ins Publikum. Die Stollen wurden tiefer. Man suchte nach Möglichkeiten, das Denken aufzulösen und die Tiefen des Unterbewußtseins zu erreichen. Die „bruitistische" Lärmmusik der Futuristen, die Collages der Kubisten und ihre „Simultaneité" wurden zu diesem Zweck übernommen, und Hugo Ball erfand die Dichtung ohne Worte. Auch gab die Gruppe erstmals diesen Tätigkeiten einen Namen — absichtlich sinnlos: DADA.
Picabia, reisefreudig wie immer, ging nach Barcelona, aber es scheint nicht, als ob er dort etwas von der Dada-Gruppe erfahren hätte. Zwei Jahre später, gegen Ende des Krieges, besuchte er Lausanne. Er hatte gerade seinen Gedichtband mit eigenen Illustrationen „Das mutterlos geborene Mädchen" (d. h. die Maschine) veröffentlicht, und die Dadaisten hatten das Buch gelesen. Man lernte sich also kennen, man schätzte sich, und Picabia bekam den Titel „Antikünstler". Ein abstraktes Bild aus Lausanne wurde ebenfalls in der Galerie Furstenberg gezeigt. Der Umsturz, den Picabia, Duchamp und später die Dadaisten geistig vorweggenommen hatten, wurde Realität. Die Autoritäten und Mächte schmolzen dahin wie Papiermaché im Regen, und mit ihnen sank das Gebäude der Wohlanständigkeit zusammen. Jetzt war DADAS Augenblick gekommen. In Deutschland, mit Hülsenbeck als Promotor, führten Künstler wie Kurt Schwitters in Hannover und Max Ernst in Köln die „Bewegung" an. „Der Ventilator", eine Dadazeitung mit Illustrationen von George Grosz, wurde in 20 000 Exemplaren vor den Fabriktoren verkauft, bis die Engländer den Verkauf untersagten. DADA nahm aktiven Anteil an der deutschen Revolution, die nie zustande kam.
Indessen war Picabia nach Paris zurückgekehrt. Eine ähnlich ausgerichtete Gruppe bildete sich um eine Zeitschrift, die ironischerweise „Litterature" hieß: Breton, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes. Ihr Motto war jener Satz von Valéry: „Jedes Kunstwerk ist eine Fälschung". 1920 lud Picabia Tzara nach Paris ein, und damit begann eine Reihe öffentlicher Veranstaltungen, deren Höhepunkt sich immer dann ergab, wenn die Zuhörer in der ehrwürdigen Salle Gareau die „ausübenden Künstler" mit rohen Speisen bewarfen. Die Künstler schleuderten die zweckentfremdeten Wurfgeschosse wieder eifrig ins Publikum zurück. Endlich einmal war der Geist der Akademie aufgeschreckt. Durch die Breschen strömten nun jene schöpferischen Elemente, die sich seit Jahrhundertbeginn angestaut hatten: Kubismus, atonale Musik, funktionale Architektur, abstrakte Kunst, der innere Monolog im Roman, Neue Poesie, Psychoanalyse, Kollektivismus in der Politik und neue Ausblicke ins Universum. Aus dem Dadaismus entstand unmittelbar die dritte bedeutende Kunstrichtung: der Surrealismus. Kurz: Pfade wurden gesprengt für jede schöpferische Idee, die dem Jahrhundert Gesicht geben sollte.



F. Picabia

Und damit war auch alles getan, was zu tun war. Die Streitereien und Intrigen, die nun folgten — und in denen sich Picabia natürlich auszeichnen mußte — sind für uns weniger wichtig. 1923 brach der Antikünstler endgültig mit seinen Kollegen. Am Surrealismus nahm er nicht mehr teil. Es gibt immer, in der Kunst wie in der Politik, Figuren, die für kurze Zeit eine hervorragende Rolle spielen und dann verschwinden. Picabia überlebte sich mehr als dreißig Jahre, einen neuen Krieg, einen neuen „Frieden", eine neue Restauration. Aber er hatte nichts mehr dazu beizutragen. Seine Bilder beweisen es eindeutig: schon sein collage aus dem Jahre 1924, Femme aux alumettes, das aus Streichholzköpfen zusammengesetzt ist, zeigt eine auffallende Banalität. In den Têtespaysage von 1927 versucht er sich in surrealistischen Überschneidungen in der Art von Max Ernst. Das Ergebnis sind zwei konturierte Köpfe, durch die eine belanglose Landschaft sichtbar wird. Nichts ist hier transponiert, kein Element in Beziehung zum anderen gebracht. So geht es dann weiter bis 1948, ein, zwei Bilder pro Jahr, eins nichtssagender als das andere. Von den abstrakten, fast konstruktivistischen Arbeiten, die er 1950 in New York ausgestellt hatte, wurde bei Furstenberg keine gezeigt.
Ein großer Künstler? Ein großer Antikünstler? Gewiß, und das ist selten genug. Die Symbole, die Picabia in seinen Attacken verwandte, sind heute wirkungslos. Das gibt seinem Werk etwas von Seetang am Ufer, wenn der Sturm vorüber ist.

John Anthony Thwaites

Das „Palais Idéal" des Briefträgers Cheval

„1879—1912, dreiunddreißig Jahre der Mühsal", diese Inschrift liest man auf der Ostfassade des „Palais Idéal", des Traumschlosses, das sich der Landbriefträger Ferdinand Cheval auf seinem Gartengrundstück im Dauphiné-Dörfchen Hauterives (Département Drôme) ohne fremde Hilfe mit unerschütterlicher Beharrlichkeit und einem kaum faßbaren Arbeitsaufwand erbaut hat. Erst im Alter von vierundvierzig Jahren schritt er zur Verwirklichung seines lang gehegten Traumes. „Eines Tages", so erzählt er, „stieß ich mit dem Fuß an einen Stein und wäre beinahe gestürzt. Der Stein des Anstoßes war von so wunderlicher Gestalt, daß ich ihn aufhob und mitnahm. Wenn die Natur sich als Bildhauer betätigt, werde ich mich zum Maurer und Architekten machen, sagte ich mir, und dachte dabei an Napoleon, der behauptet hatte, das Wort „unmöglich" dürfe es nicht geben."
Von diesem Tage an sammelte er Steine, während er die Post austrug auf seinem täglichen Rundgang von zweiunddreißig Kilometern. Die Gegend war reich an merkwürdigen Steinen, die er unterwegs zu Haufen schichtete und nach der Arbeit mühselig auf einer Schubkarre zu seinem Baugelände beförderte. Diese „treue Gefährtin" hat er in einer vergitterten Nische des Palais auf einem altarartigen Sockel in dankbarem Angedenken der Nachwelt zur Schau gestellt.
Das gesamte Bauwerk, zu dem er außer den Fundsteinen nichts weiter als 4000 Säcke Kalk und Zement verwandte, hat folgende Ausmaße: Ost- und Westfassade je 26 m; Nordfassade 14 m; Südfassade 10 m. Die Höhe schwankt zwischen 8 m und 10 m.
Der erste Blick auf das Idealschloß verschlägt dem Beschauer den Atem. Die hemmungslose Traumphantasie eines einfachen Mannes hat hier zu einem scheinbar wahnwitzigen Gebilde geführt, von einem so schwindelerregend wuchernden Formenreichtum, daß daneben die flamboyanten manuelinischen Barockfassaden Portugals oder selbst die in organischen Formen üppig schwelgenden Tempelbauten Indiens verblassen. Die Asymmetrie hat hier als morphologisches Grundprinzip beherrschend gewaltet. Labyrinthe, Korridore, Grotten und Katakomben durchziehen das unendlich verschachtelte Innere des Baues. Gewundene Treppen führen zu Aussichtsterrassen. Vielfach ist das Mauerwerk durchbrochen und durchlöchert wie in der modernen Plastik, was zur Auflockerung und Regellosigkeit des Gesamtbildes noch beiträgt. Drei überdimensionale schuppige „Riesen" beherrschen die Ostseite wie Karyatiden, die allerdings kein Gebälk tragen. Zahllose Säulen erheben sich allenthalben und zwar völlig funktionslos. Teils gleichen sie verwitterten keltischen Dolmen und Menhiren, teils Tellerstößen, wenn sie aus wahllos aufeinandergeschichteten Scheiben bestehen. Cheval versteht es aber auch, eine Säule zum Wasserfall oder zur versteinerten Quelle zu machen. Eine Unzahl von allegorischen Skulpturen durchsetzt den gesamten Baukörper. Hirsche, Pelikane, Strauße, Flamingos, Elefanten und Krokodile sind häufig vorkommende Gattungen in des Erbauers Fauna und totemistischer Symbolik. Daneben findet jede Art von vegetativer Ornamentik Verwendung: Palmen, Zedern, Aloen und Agaven. Auch spielt das Muschel-Motiv eine große Rolle. Fast immer liegt der Akzent auf dem Exotismus. Minarette zieren den First. Strudelnd wirbeln durcheinander Reminiszenzen an ägyptische Nekropolen, buddhistische Tempel, Hünengräber, aztekische Treppenpyramiden, Sarazenenschlösser, Schweizer Chalets, Kathedralen, Ritterburgen und Moscheen, bevorzugt wird stets das Monströse und Hybride, das Zwecklose und Absurde. Man könnte Cheval als den Erfinder einer teratologischen Architektur bezeichnen, zu welcher der naive Humanitarismus, die hausbackene Biederkeit der allenthalben eingravierten Inschriften in flagrantem Widerspruch stehen. Sie sind der Niederschlag einer unglaublich primitiven „Philosophie". Bisweilen allerdings tragen die „Dichtungen" paranoische Züge oder erinnern an die „écriture automatique" der Surrealisten, die begreiflicherweise dem Bauwerk und der Person des Briefträgers großes Interesse entgegengebracht haben. Insbesondere André Breton hat sich in „Le Point du Jour" (1934) eingehend mit dem Gegenstand befaßt und Ferdinand Cheval als den unbestrittenen Meister der mediumistischen Architektur und Skulptur bezeichnet.
Es ist nicht verwunderlich, daß der Landbriefträger zu seinen Lebzeiten von den Dorfbewohnern als Wahnsinniger betrachtet wurde. Schärfster Kritik war sein Tun ausgesetzt, und nur seine völlige „Harmlosigkeit" konnte ihn vor der Internierung bewahren.
Sein Werk, als hyperindividualistische Phantasie-Ausgeburt, durchbricht überall den Bereich des rein Ästhetischen. Man kann zwar darauf den von Eugenio d'Ors genial erweiterten Barock-Begriff anwenden; wenn man aber eine weitergehende Deutung erstrebt, so kommt man kaum ohne die psychoanalytische Methodik aus. Noch klarer wird das bei einer Be-

trachtung der Familiengruft, die Cheval auf dem kleinen Friedhof von Hauterives errichtet hat; sie besteht aus einer Art unförmiger Pyramide, die aus einem undurchdringlichen Knäuel von Schlangenleibern und sich ringelndem Gewürm zusammengesetzt ist. Das Grabmal hat einen medusenhaften Charakter, man betritt hier eine Welt des absoluten, unentrinnbaren Grauens.

Wichtig wäre es auch, Quellenstudien durchzuführen und eine Inventaraufnahme aller in das „Palais Idéal" eingeflossenen Ideen und Bildvorstellungen zu machen. Ganz zweifellos hat Cheval sich aufmerksam mit jenen populärwissenschaftlichen Kompendien und Zeitschriften beschäftigt, die, mit Illustrationen von exotischen Bauwerken reichlich ausgestattet, um die Jahrhundertwende in allen Familien zu finden waren. Daraus erklärt es sich auch, daß in seinem Traumschloß, neben einer umfassenden Kosmogonie, eine Art Synkretismus aller Religionen, ein polymorphes und durchaus zukunftsträchtiges Weltbild sich in einem nur scheinbaren Aberwitz verdichtet hat. Jean-Pierre Wilhelm

3. Preis des Kunstkritikerwettbewerbs

Robert Dangers

Picasso – „Peinture écrite"

Wenn auch bereits Versuche genug angestellt worden sind, für das Gesamtschaffen von Picasso eine Art innerer Leitlinie zu finden — so kann man doch der Versuchung nicht widerstehen, mit solcher Deutung noch näher an seine Schaffensart heranzukommen. Wir wollen es wagen, eine Art Leitlinie aufzubauen nach Picassos eigenen Aussprüchen, nach seiner Arbeitsbezeichnung als „peinture écrite". Noch deutlicher: „Ich wollte malen, wie man schreibt, so schnell wie der Gedanke im Rhythmus der Phantasie". Oder ebenso: „Wenn ich als Chinese geboren wäre, würde ich nicht Maler, sondern Schreibkünstler sein. Ich würde meine Bilder schreiben."

Das Zeichnen und Formen im Stil einer „peinture écrite" ist durchaus ein Kennzeichen für das Genie, das immer darauf besonnen ist, mit den geringsten Formmitteln den stärksten Ausdruck zu erzielen. Die „peinture écrite" (als opus) aus dem Jahre 1949 setzt reihenweise phantasievolle Schriftzeichen hin, sie wirken wie eine Reihung chinesischer Ideogramme. Eine „Harlekin"-Zeichnung aus dem Jahre 1918 ist ganz und gar aus Schriftschnörkeln aufgebaut. Ein großer graphischer Balzac-Kopf vom 25. 11. 52 wirkt wie mit Schriftzügen gezeichnet, auf der Nase, an der Mundgegend sowie an den Augen stehen chinesisch anmutende Ideogrammzeichen.

Es wird bezeugt, daß Picasso als genialer Former und Gestalter rastlos tätig ist, rastlos tätig wie ein großer Schreibmeister, der immer wieder mit den gleichen Buchstaben schreibt. Wirklich mit den gleichen Buchstaben, mit den gleichen Formlingen? So wie ein Baum immer die gleichen Blätter erzeugt — es sind doch nicht dieselben. Die Hauptsache bleibt das Wachsen, Hauptsache bleibt das unentwegte Schreiben in Formen, die Verewigung des Augenblicks. Picasso möchte schreiben . . . „so schnell wie der Gedanke im Rhythmus der Phantasie . . .". Mag es auch als Spielerei gelten — Picasso schreibt mit der Taschenlampe Lichtfiguren in den Raum. Verewigung des Augenblicks — klingt das nicht aus den genauen Tagesdaten, die der Künstler oft seinen Zeichnungen beifügt?! Gerade daraus. Denn „eine Sache fertig machen heißt, sie töten, ihr Leben und Seele nehmen". Immer wieder von vorne anfangen. Aber man kann es nicht gänzlich aus sich allein: „Man kann sich nicht gegen die Natur stemmen. Sie ist stärker als der stärkste Mann! Wir haben alles Interesse, auf gutem Fuße mit ihr zu stehen". Und Picasso meint auch: „Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer von etwas ausgehen. Nachher kann man alle Spuren der Realität entfernen. Dann besteht ohnehin keine Gefahr mehr, weil die Idee des Objektes ihre unauslöschliche Spur zurückgelassen hat. Sie ist es, von der der Künstler ausging, sie erregte seine Ideen, rührte seine Empfindungen auf."

Das führt wieder hin auf das anfangs aufgestellte Richtwort: „peinture écrite". Immer erneut scheint Picasso von der Natur, vom Objekt auszugehen, um in ständigen Metamorphosen anzukommen bei einer „peinture écrite". Man muß Beispiele und Belege dafür bringen: Als solche Reihung der Formwandlungen bietet sich z. B. an: das Thema „Der Stier", gezeichnet vom 5. 12. 45 bis zum 17. 1. 46. Es beginnt mit gewischter impressionistischer Darstellung, dann blockhafter, fast plastischer Körperaufbau. Weiterhin: Zerlegung des Körperganzen in abgeteilte Kompartimente (wie bei einem Legespiel), Verstärkung der teilenden Linien zwischen den Kompartimenten und zugleich Aufgabe des Körperhaften. Zusammensetzung von Körper und Beinen aus Flächenteilen mit neuen, schnörkelhaften Ansätzen für Kopf und Schwanz. Abbau der Flächenteilung, Hervortreten von zusammenhängenden Umrissen für Körper und Beine. Linearer Aufbau des ganzen Körpers aus Kurven, die Körper, Beine und Kopf ineinander fließen lassen. Letztes Stadium: Lineare Umrißführung für Körper und Beine, ohne jegliche Binnenformung, wie bei einer zügigen „peinture écrite". Das Stierthema erscheint auch in 47 „Schreibformen" auf einem Skizzenblatt aus dem Jahre 1945. Einige Figuren davon wirken wie geschriebene Form-Buchstaben, die sozusagen mit nur geringer Abwandlung gleiche Buchstabenformen variieren.

Ein anderes Thema: Zwei weibliche Akte aus dem Jahre 1946. Das Thema beginnt gleichfalls mit der Modellwiedergabe nach der Wirklichkeit: Links eine hockende, nackte Frau, Körperprofil nach rechts, rechts im Hintergrund eine Liegende (im Schlaf). Nächste Stufen: Drehung der sitzenden Figur in die Frontalstellung, Umwandlung des schwarzen Hintergrundes in einen geteilten Wandschirm mit weißen Pflanzenornamenten. Immer stärkere Umformung der linken Aktfigur in eine sphinxartige Frauenfigur, mit streng frontal blickenden Augen, mit großen Brüsten. Dabei erfolgt eine Segmentierung des Körpers — wie beim Stierthema. Figuren und Hintergrund werden immer flächiger gesehen. Als letzte Formbehinderung wirken immer

noch die untergeschlagenen Beine der sitzenden Frauenfigur. Bei der Liegenden ging die Formmetamorphose einfacher vor sich. Die linke Brustwölbung wurde einfach nach vorne soweit vorverlegt, bis sie im Einklang mit der Gesäßform eine zweimal nach vorn ausklingende Doppelkurve ergab. Zuletzt wird wieder alle Segmentierung, alles Flächenhafte aufgegeben. Aus der ganzen Formwandlung, die sich über viele Einzelstadien erstreckte, ergab sich ganz zuletzt eine „peinture écrite": beide Figuren lassen nur noch im Linienstenogramm die „Sitzende" und die „Liegende" erkennen — allerdings, wenn man alles Dinghafte miterleben durfte, aus dem diese letzten Ideogramme erschaffen wurden.

Auf den beiden Blättern „Acht Silhouetten" und „Fünf Aktfiguren im Profil" aus dem Jahre 1946 wirken die dicht nebeneinander stehenden weiblichen Körperformen wie Schreibformen im gleichen Duktus — nur in verschiedener Ausführung, mit „mageren" und „fetten" Buchstaben.

Das Thema „Stier" und „Eule" taucht bei Picasso immer wieder auf, in den verschiedensten Techniken, wobei sich die Metamorphose wiederholt: Neu-Aufnahme aus Naturformen bis zur Kurzform des geschriebenen Ideogramms. Sehr bemerkenswert dafür das Blatt mit dem großen Stierkopf vom 2. Juni 1937. Im Stierkopf selbst beginnen sich allerlei Ideogramme zu formen, die dann daneben in Variationen und Umbildungen erscheinen — so wie in Ägypten ehedem aus naturhaften Dingen Hieroglyphen als Schriftzeichen für eine Bilderschrift entstanden. Zum Stier-Thema gehören z. B. die hingeschriebenen Vasenformen in Stierform, 21 Variationen auf einem Blatt.

Im Einklang mit der „peinture écrite" steht auch Picassos oft zitiertes Wort: „Ich suche nicht — ich finde." Bei seinen unermüdlichen Schaffensprozessen soll er oft gesagt haben: „Wir werden ja sehen, was dabei herauskommt ..." — nämlich bei der Formsuche. Ganz ähnlich ist der Ausspruch von Baumeister: „Der Künstler läßt sich oft überraschen von dem, was unter seinen Händen entsteht. ..." Aus den intimen Berichten über Picasso von Sabartés wissen wir, daß er immer und überall Naturdinge und Menschendinge aufhebt und sammelt, Dinge aus denen ihn irgendwie Formanklänge und Abbreviaturen ansprechen, wie er sie selber sucht. So etwa bei dem aus einem Naturding gestalteten Totenkopf, bei dem sog. „Stierschädel", der in artistischer Spielerei zusammengefügt wurde aus einem alten Fahrradsattel und einem Lenker aus Metall.

Die Eule. Auch sie erscheint bei Picasso in den Metamorphosen vom Naturding bis zum Ideogramm, so die Eulen-Ovalform aus dem Jahre 1946, so die Lithographie der großen Eule aus dem Jahre 1948, worauf die Binnenformen wie chinesische Schriftzeichen erscheinen. In ähnlicher Weise belegen folgende Stücke die Umsetzung von Naturdingen in eine ideogrammatische Formschrift: Die fünfblättrige Blume in einem Glas nach impressionistischer Sehweise wurde am gleichen Tage (22. 4. 47) umgesetzt in eine flächige hieroglyphenhafte Schreibform.

Die großen Gestaltungen „Guernica" und „La joie de vivre" gehen gleichfalls von Natureindrücken und Naturdingen aus, um nach und nach immer stärker in die Kurzform und in die Ideogramme der letzten Fassungen einzumünden. Für das letzte Thema läßt sich dieser Werdegang verfolgen mit den Skizzen, betitelt: „Tanz am Strande".

„Gläser und Flaschen" (1914/15) erscheinen auf einem Blatt in modellhafter Abschilderung. Darauf erfolgte die Umwandlung in flächenhafte kubistische Kurzformen. Wie es bereits aus verschiedenen Reihungen und Metamorphosen hervorging — die kubistische Formung scheint für Picasso oft ein wichtiges Brückenglied zu sein, um erst zuletzt zu zügiger „peinture écrite" zu kommen. Kein Wunder: die künstlerische Formverarbeitung des Kubismus wurde für Picasso eines der wichtigsten und bedeutsamsten Anliegen. Die Segmentierung und Kompartimentierung der Naturgebilde im Kubismus wurde für Picasso gleichsam die phantasievolle Aufgliederung in Bausteine und Einzelteile für den künstlerischen Neubau.

Eine „Figürliche Komposition" aus dem Jahre 1950 zeigt die geschriebene Kurzform einer Menschengestalt mit strichförmigen Armen, Beinen und strichförmiger Nasen-Andeutung. Eine Illustration zu „Carmen" (Mérimée) aus dem Jahre 1949 versammelt um eine kurze senkrechte Achsenlinie ausholende Schwünge und Seitenstrahlen wie Tanzbewegungen. Eine typische „peinture écrite", abgeleitet aus weither metamorphosierten Naturformen. Noch „reinere" Schriftzüge zeigt die Zeichnung „Gesicht" aus dem Jahre 1950: Zwei senkrechte Parallelen als Nase, zwei offene Ovale für die Augen, zwei schalenartige Linienzüge (nach oben und unten gebogen) als Mundform.

Das Skizzenbuch aus dem Jahre 1924 bringt typische Phantasiefiguren als „peinture écrite", wie etwa diese: dicht gelagerte Linienscharen, annähernd in Parallelen, annähernd in Vierecken und Kreisbögen — immer mit punktförmigen Intervallen verknotet. Oder: ineinander gefügte Kurvenformen, herstammend von menschlichen Körperformen, zu erkennen an den Restformen von Händen und Köpfen.

Selbst ein klassizistischer Mädchenkopf aus dem Jahre 1946 ist eingerahmt von Schriftschnörkeln, wie hinneigend zur „peinture écrite". Wie wären nun die klassizistischen Darstellungen überhaupt in Einklang zu bringen mit der hier vorgebrachten Leitlinie? Nach Picassos eigenen Worten darf auch der stärkste Mann sich nicht gegen die Natur stemmen, er sollte immer wieder von ihr ausgehen. Damit wäre der Klassizismus bei Picasso als ruhende Ausgangsstellung dokumentiert — bei der er aber seinem Ingenium gemäß nicht stehen bleiben kann und darf.

Ist mit der Leitlinie der „peinture écrite" denn nicht der Maler in Picasso übersehen? Nein — es sei die Behauptung gewagt: Die Ur- und Hauptbegabung in Picasso gehört dem Graphiker! Die Hand des Graphikers hat überall den Vorrang. Das Malerische ist zusätzliches Ingrediens oder beigefügter Gemütsausdruck, wie in der „Blau-Periode", wie in der „Rosa-Periode". Bei innerster und leidenschaftlicher Anteilnahme, wie im großen „Guernica"-Bild, scheint die Farbe als unwichtig beiseite gelassen.

Die Form der „peinture écrite" steckt auch in den Entwürfen für Plastiken und Keramiken, ja die plastische Formung eines Eisengestänges gemahnt an die letzten Kurzformen nach menschlichen Körpern. Selbst die Gesichtsformen mit den „aspects multiples", die so viel Ärgernis erregen, scheinen im Zusammenhang zu stehen mit der „peinture écrite", mit der Verewigung des Augenblicks. Die Simultanformen von Augen und Nasen sind gleichsam nebeneinander gestellte Ideogramme, drehbare, bewegliche Augenblicksformen, wie sie der Künstler dauernd neu sucht. Seinem inneren Schöpfungsdrange, seinem Dämon gemäß, fühlt sich Picasso immer erneut aufgerufen, seine Metamorphosen zu durchlaufen: Vom Natureindruck, vom Modell ausgehend, oft über kubistische Segmentierung bis hin zur peinture écrite, bis zum Form-Stenogramm, an dem man den Ausgangspunkt kaum mehr erkennen kann. Mit dem Endstenogramm geschieht gleichsam eine Verflüchtigung der erdhaften Form. Dieser erdhafte Beginn wird immer erneut aufgesucht. Das ist Picassos Dämon: Der Trieb zur pausenlosen Metamorphose — Verewigung des Augenblicks.

Malerei und Plastik in Westdeutschland 1956

Man stand der Ausstellung „Malerei und Plastik in Westdeutschland 1956" im Museum Schloß Morsbroich mit besonderer Erwartung gegenüber. Das Schicksal der Kunst in Deutschland liegt augenblicklich in sehr wenigen Händen. Über die Fragen, wer einen Preis gewinnen wird, wer offiziell im Ausland ausgestellt wird, wessen Werke von der Industrie, von Museen usw. gekauft werden, über diese Fragen entscheidet eine winzige Gruppe. Diese Gruppe hat eine offizielle Kunst kreiert, die, was die Abstrakten betrifft, kaum ein halbes Dutzend zählt. Wo Kritik fehlt, wertet der Name. So hat man es immer gehalten. Morsbroich sollte gegenüber diesem Verhältnis eine Herausforderung sein. Offizielle und inoffizielle Kunst, sämtliche Stiltendenzen waren dort zu sehen. Und um sich eines internationalen Echos zu versichern, wurden aus Paris und London, Holland und Italien, diejenigen eingeladen, die helfen, den europäischen Geschmack zu bilden. Für sie würde die Ausstellung eine Offenbarung sein, so dachte man. Aber welche Leichtgläubigkeit, anzunehmen, die offiziellen Künstler oder ihre Hintermänner würden sich darauf einlassen! Sie boykottierten einfach die Ausstellung. Die Möglichkeit eines Vergleichs war beseitigt. Dann erwies sich die Jury, die „freie" Jury — ohne offiziellen Einfluß — als — inkompetent. Wo sich nachprüfen läßt, was sie akzeptierte, was sie (von den besseren Künstlern) zurückwies, wählte sie in allen Fällen das Schlechteste aus. Die Möglichkeit einer Verfechtung unerkannter Qualität entfiel auf diese Weise ebenso. Schließlich nahmen die Juroren, wie in eine Panik über das geraten, was sie getan hatten, eine Reihe Künstler von vollkommener Mittelmäßigkeit auf, die sie überhaupt niemals eingeladen hätten. All dieses bot man den weisen Männern der internationalen Kunst dar, damit Deutschlands Ansehen wiederhergestellt würde. Kein Komödienschreiber könnte sich eine so ironische Situation ausdenken.

In hohem Maße beruht Deutschlands Ansehen als ein kunst-produzierendes Land in neuerer Zeit auf den Expressionisten. Keiner der heute noch lebenden Expressionisten blieb der, der er einst war. In dieser Ausstellung war Heckel als einziger Repräsentant des alten Expressionismus — natürlich mit zwei neueren Werken — vertreten. Heute ist der Expressionismus ein akademischer Stil, der auch vom Spießbürger akzeptiert wird. Die interessantesten Nachexpressionisten, beispielsweise Alexander Camaro, wurden nicht gezeigt. Kurt Sohns hat den expressionistischen Einfluß mit dem der französischen Fauves verbunden. Frau Wessel-Zumloh versucht, die Erbschaft auf andere Weise durch Zerstückelung der Formen weiterzuentwickeln. Wilhelm Wessel orientiert sich jetzt an Dubuffet, und in „Trabant" zeigt er eines seiner erfolgreichsten Bilder. Die interessantesten nicht-abstrakten Bilder der Ausstellung waren die beiden Farbholzschnitte Grieshabers „Baby II" und „Baby III". Die Spannung und Gewandtheit, mit denen Grieshaber die Oberfläche in winklige Formen teilt, ist etwas, das die geometrischen Abstrakten (Ritschl und Schilling) ganz verloren haben. Grieshaber besitzt eine reiche ornamentale Qualität.

Wenn sich die Jury vorgesetzt hätte, die abstrakte Malerei zu diskreditieren, so hätte sie dies kaum besser tun können, als durch diese Ausstellung. Von Thieler wählte man ein Bild, das weit unter seinem sonstigen Niveau liegt. Ebenso wies man bei Brust einige seiner besten Arbeiten zurück und hängte ein Bild, das Brust nicht aus seinem Atelier hätte lassen sollen. Sonderborgs Einförmigkeit bewahrte ihn vor schlechter Auswahl. Die Bilder von Bissier hatten wenig von der ausgewogenen Spannkraft und der kontemplativen Qualität seiner guten Arbeiten. Und Fietz, anstatt durch seine schwarz-weißen oder monochromen Bilder repräsentiert zu werden, auf denen seine Poesie voll zur Entfaltung kommt, wurde in seinen leuchtenden Farben gezeigt, die er nicht kontrollieren kann. Berke, immer ungleich in der Qualität, war nicht schlecht vertreten. Aber obgleich die gezeigten Gouachen Fluß und Reichtum haben, besitzen sie auch seine Sentimentalität. Cavael, dessen Werk in letzter Zeit viel gewonnen hat, war durch ein kleines belangloses Bild repräsentiert. Allein Emil Schumacher war mit seiner besten Arbeit zu sehen. „Meditatives Ergebnis" ist ein qualitätvolles Bild, subtil und tief. Von Geiger wurden drei Bilder gezeigt, darunter ein gutes.

Die oberflächlicheren Maler überwogen. Heinz Trökes ist ein brillianter Sprachkünstler. Er beherrscht ein halb Dutzend Sprachen, aber es liegt wohl an mir, daß ich ihn nicht verstehe. Bernard Schultze ist ein Tachist à la Richard Wagner. Frau Rogister versprach vor einigen Jahren manches, aber ihre Bilder in Leverkusen waren nichts als unangenehm farbige Pseudo-Landschaften. K. O. Götz macht mit seinen großen Rhythmen nur auf den ersten Blick Eindruck.

Unter den Neulingen notiert man die bukolische Frische von Sigrid Kopfermann, die weitgehend intellektuelle Sensitivität von Hans Platschek und die naive Kraft von Herbert Zangs als Heraufdämmerung einer besseren Zukunft.

In der Bildhauerei war ein Porträtkopf Dr. Adenauers von Gerhard Marcks ausgestellt, bei dem man daran zurückdenkt, was Marcks vor 20 Jahren war. Neufeld imitiert Weidl (der fehlte). Emmy Roeders stilisierte erfolgreiche Porträts und noch eine Kuh von Wimmer waren zu sehen. Glanzvoll ist hier das Werk von Fritz König. Im Versuch, sich von den archaischen Formeln der Akademie zu befreien, greift dieser brillante junge Bildhauer nun nach anderen Vorbildern. Seine „Menge" und sein „Trinker" haben beide etwas von Kenneth Armitage. Das macht nichts. Mit seiner Jugend und seinem erstaunlichen plastischen Talent braucht er nur vorwärts zu gehen und seinen Horizont zu weiten, so wird er eines Tages eine eigene formale Sprache finden.

Auf der Seite der Abstrakten wurde das Hauptinteresse von Norbert Kricke und Brigitte Meier-Denninghoff in Anspruch genommen. Deren „Aufgelöste Struktur" mit ihren Vertikalen, die sich im Raum aufzulösen scheinen, und „Bewegung Aufwärts" mit den blätterähnlichen Flächen sind gleichermaßen eindrucksvoll. Sie bedeuten einen großen Schritt vorwärts. Krickes drei Plastiken zeigen die verschiedenen Seiten seiner augenblicklichen Arbeit. „Raumplastik Weiß" scheint mir sein z. Zt. bestes Werk zu sein. Krickes Plastiken kommen dem chinesischen Prinzip vom Rhythmus des Universums nahe, interpretiert durch westliche Wissenschaft und westliche Sensibilität. In einiger Entfernung hinter diesen beiden hat Ernst Her-

mann in letzter Zeit ebenfalls sehr viel erreicht. Seine Strukturen und Reliefs scheinen mir erfolgversprechender als die Arbeiten der meisten jungen Pariser Bildhauer, die dabei sind, das Informelle in die dritte Dimension aufzunehmen. Was die anderen abstrakten Bildhauer angeht, so könnte Harald Kirchner ein guter Industrie-Gestalter sein, Hajek ist ein Bildhauer, der seine Kunst noch nicht gefunden hat und Bechteler ein Künstler, der noch keine Form fand. Aber es stecken Möglichkeiten in ihnen allen.

In der Tat, bei der Unzulänglichkeit und Unzuverlässigkeit dieser einen Ausstellung, bin ich nicht sicher, ob nicht die Bildhauerei — bisher in Deutschland im Hintertreffen — dabei ist, die Oberhand zu gewinnen. Aber am meisten von allen Künsten bedarf sie der Unterstützung. Wie weit diese jedoch den falschen Weg gehen kann, ist durch die Tatsache bewiesen, daß die Abwesenheit der meisten offiziellen Bildhauer der Schau nicht Abbruch tat, sondern ihr eher zum Vorteil gereichte.

John Anthony Thwaites

Internationale Sezession 1956 in Baden-Baden

In Frankreich ist die „konkrete" Kunst im Rückzug begriffen. Zwar hat man nicht aufgehört, „konkret" zu malen, jedoch klingt das Echo, das diese Malerei dividierter und farbig geglätteter Flächen während einer Reihe von Jahren fand, schwächer. Proben der neben Frankreich vor allem in Südamerika beheimateten „Realité nouvelle", die in Deutschland nur durch Otto Ritschl, Vordemberge-Gildewart und die Hamburger „gruppe" vertreten wird, kamen vereinzelt zu uns herüber. Jetzt jedoch fand sich die gesamte französische Elite dieses Stils mit den Mitgliedern der ehemals „Rheinischen Sezession" zur Ausstellung „Internationale Sezession 1956" zusammen und bot Gelegenheit zu einem genauen Überblick. Wie zum Zeichen dafür, daß sich die entgegenstehenden Fronten aufzulockern beginnen, traten die deutschen und französischen Nichtkonstruktivisten Faßbender, Berke, Nay, Riopelle (Kanada), Pajak u. a. den Konstrukteuren Herbin, Mortensen, Deyrolle, Dewasne, Vasarely zur Seite. Max Ernst und Jean Arp präsidierten der Schau, die zuerst in Leverkusen, anschließend und um einiges reduziert in Baden-Baden gezeigt wurde.

Durch eine absolute Beherrschung seiner Mittel ragt Victor de Vasarely aus der um die Pariser Galerie Denise René gescharten Konstruktivistengruppe heraus. Seltene Grau- und Violettmischungen sind bei ihm zu verhaltenen Drei- oder Vierklängen geordnet. Die Form entfaltet sich zu reichen Gegensätzen, bleibt jedoch immer schlüssig und einem der Symmetrie benachbarten Kompositionsschema eingebunden. In seinen letzten auf Schwarz-Weiß reduzierten Bildern ist durch Waagerecht-Senkrecht-Diagonal-Gliederung der Fläche in kleinste Felder ein bewegtes Spiel engster Kontraste angestrebt. Tatsächlich scheint die Fläche unruhig zu zittern. Von dieser „peinture cinétique" ist jedoch wegen stark wiederholender Anordnung schwarz-weißer Felder der Schritt zum Muster nicht mehr weit. Auguste Herbin, der der Ansicht ist, jeder Farbe sei eine bestimmte geometrische Figur zugeordnet und der diese Theorie in seinen Bildern zu verifizieren sucht, steigert Form und Farbe zu harten Kontrasten: Kreis-, Dreieck- und Rechteckformen stehen dicht beisammen und nehmen auf einander wenig Rücksicht. Auch im Farbigen fehlen die Vermittlungen. Richard Mortensen beschränkt sich in seinem wandgroßen „Opus Rouen" auf Trapezformen. Er erreicht dadurch Einfachheit und Konsequenz im Formalen, erliegt aber einer gewissen Monotonie. Bei Jean Dewasne entspricht farbiger Aggressivität eine Vorliebe für spannungsvoll geführte Hakenformen, die lebendig variieren und sich logisch miteinander verzahnen. Der erstarrte, fakturlose Auftrag der Lackfarbe ist offenbar mit der Spritzpistole vorgenommen. Otto Ritschls Kompositionen verfolgen das Ziel der Franzosen bis zur Identität. Seine Entwicklung ist der allgemeinen Tendenz gegenläufig: statt Entgrenzung des Konstruktivistischen, zunehmende Kargheit der Mittel, die in den neueren Bildern seine frühere formmotivliche Vielfalt ganz preisgegeben haben. Bei Alberto Magnelli erfährt die konstruierte Flächenfigur eine kaum zur Bildganzheit beitragende Auffüllung durch farbige Konturen und Streifenmuster. André Blocs mit der Spachtel gearbeitete Bilder weichen von der Härte des Architekturalen ab. Bloc, ebenso Deyrolle erlauben sich freie Brechungen der Geraden und leiten mit ihren Bildern über zu den Dynamikern der heutigen Malerei. Unter ihnen stellt das Vibrato der Bilder Ernst Wilhelm Nays keine ausreichende Lösung dar. Manisch wiederholen sich dieselben Formen und wecken peinliche Assoziationen an Luftballons und Ostereier. Dividuelle Formen (wie Paul Klee es nennt), die die Fläche grenzenlos überfluten, ohne einer Formenindividualität Raum zu lassen, kennzeichnen auch Riopelle. Hier aber ist das illusionistische Spiel von Farbbällen im stratosphärischen Raum, das sich in Nays Bildern vordrängt, vermieden und jedenfalls eine farbig ausgelastete, fakturenbetonte Strukturierung der Fläche erzielt. Jacques Pajaks Arbeiten sind Beispiele eines ins Delikate gewendeten Tachismus mit farbig emailleartigen Wirkungen.

Hubert Berke nennt sein Bild „sorglos". Das ist verfänglich und ließe sich auch auf seine sonstigen Arbeiten übertragen, die sich mit Improvisiertem begnügen. Georg Meistermanns Bilder auf kleineren Formaten überzeugen durch ihre klare Verschränkung einfacher kompositioneller Elemente und durch die Schönheit lasierend aufgetragener Farben. Vom Pathos, damit auch vom Anspruch früherer Bilder ist einiges zurückgenommen. Gerhard Kadow ist ein Maler kleiner Formate, deren Farbigkeit dicht gewebt und sublimiert ist, deren phantastisch-versponnene Formenwelt sich jedoch an kein den Ton angebendes Formmotiv bindet, sondern in freiem Nebeneinander verloren im Bildraum flattert. Elisabeth Kadow-Jäger hat eine sensible Hand für lebendige Spiele der Linie voll farbigen und stofflichen Reizen. Einen Lyrismus der Abstraktion vertreten auch Friz Tschaschnik und Eugen Batz,

wobei die überlegt mit wenigen Kleinformen besetzten Flächen Tschaschniks äußerst originell wirken. Louise Rösler „zerschnitzelt" die Fläche in einen kleinteiligen Formenteppich.
Am wenigsten fügen sich, sowohl stilistisch als auch qualitativ, die halbgegenständlichen Arbeiten von Peter Herkenrath, die illustrativen Gemälde Peter Janssens, die Fleckenmuster Franz Ruffings und Jacques Germains, aber auch die Bilder Sonja Delaunays in den Rahmen der Ausstellung ein.
Plastik war nur wenig vertreten. Unter den Bronzen van Hans Arp ist wohl die „Métamorphose balance-toi" von größtem Gleichgewicht der Proportionen, während sich bei zwei weiteren Plastiken der Formwille schwelgerisch in barocken Rundungen verliert. Tinguelys angeblich „metamechanische Skulpturen" verbleiben bei spielerischem Reiz der Bewegung farbiger Blechscheiben dennoch im Mechanischen.
Außerhalb der Sezession waren in Baden-Baden Bilder von Gerhard Schneider und Boris Kleint ausgestellt. Schneider setzt breite Pinsel an und schreibt in spontanen, zuweilen wahllosen Zügen. Bei Boris Kleint überwiegen malerisch reich entwickelte Flächen mit zentrisch aufgelegten großen Zeichen.
Die beiden Bilder von Max Ernst, in denen sich breit entfächerte malerische Mittel mit außerordentlicher Stärke der Imagination und einem hohen Maß an Bildordnung verbinden, müssen besonders hervorgehoben werden. Sie überragten das meiste.

Klaus J. Fischer

DAS KLEINE BILD, dialogue en couleurs franco-allemand

Galerie Inge Ahlers, Mannheim, gemeinsam mit der Galerie Arnaud, Paris

In der Entwicklung des abstrakten Bilds spielt die völlige Loslösung von jeder figurativen Substanz eine erstaunlich produktive Rolle, trotzdem diese Konsequenz, die eine Gruppe deutscher und französischer Maler gezogen hat, erst jüngsten Datums ist. Die eigentlichen Vorläufer sind in den Vereinigten Staaten, bei Tobey und Pollock, zu suchen, die schon früh die ganze Malfläche in das perlende Spiel ineinandergleitender, strömender und zuckender Punkte und Linien aufgelöst haben. Inge Ahlers, die eine der mutigen, aktiv zugreifenden Galerien in Mannheim angesiedelt hat, nachdem dort Egon Günther ausgewandert war und nur noch Probst seine konsequent moderne Kunstpolitik fortsetzte, ist es gelungen, auf kleinem Raum eine vorzüglich abgestimmte Übersicht über diese jüngsten Entwicklungstendenzen zu präsentieren. Das war dank der Zusammenarbeit mit der Galerie Arnaud in Paris möglich. Die Galerie hat in den „divergences" (herausgegeben von Herta Wescher) jene konstruktive Zusammenfassung der neuen Stiltendenzen geleistet, die jeder neue Vorstoß vorm Publikum braucht. In Mannheim haben die beiden Galerien sich auf das kleine Format geeinigt, was wiederum eine konzentrierte Verdeutlichung ermöglicht hat, ohne unnötig Platz zu beanspruchen. Dadurch ist aber auch eine Chance dieser Malerei sichtbar geworden: wie sie den Raum mitgestaltet, ohne ihn zu sprengen, aufs Poetische stimmt, ohne daß der Raum durch den Anspruch der Bilder bedrängt würde. Das wird offenbar durch die Preisgabe jeden Inhalts erreicht. Und hier zeigen sich Wege, die weitab von jeder Dekoration auf ein wesenhafteres Verhältnis zum Raum führen, an dem das Bild mitarbeitet, so daß nicht, wie beim gegenständlichen Bild, der Inhalt sich selbst in Szene setzt und dadurch den Betrachter gleichsam aus dem Raum ausschließt — zugunsten des Bildes. Die deutschen und französischen Gruppen unterscheiden sich zwar durch gewisse Stiltraditionen, aber es ist wirklich ein Gespräch, (dialogue klingt unverbindlicher) im Sinne Hölderlins geworden, was Maler wie K. O. Götz, Bernhard Schultze, Wessel, Rudi Baerwind, Klaus J. Fischer mit den Franzosen zustande gebracht haben. Das ist selten so einsinnig in der Geschichte der Malerei vor sich gegangen, denn der Impressionismus war beispielsweise nur der Schatten Frankreichs in Deutschland, während hier kaum zu trennen ist, was nach Deutschland oder nach Frankreich fällt. So finden wir bei dem erfolgreichen Dramatiker der Farbe (der keineswegs so wesentlich ist) Carrade, bei Dumitrescu, Istrati dynamische Elemente, die nach Deutschland weisen, und bei Ritschl, Epple, Meistermann auf deutscher Seite französische Statik. Aber wir sind noch weit entfernt, in solchen Bildern Poussin oder Rubens zu erkennen, das heißt, verwandte Kraftströme der Farbe, weil wir durch die Inhalte, viel zu wenig durchs Auge erzogen sind. Vom Auge her sind Finessen wie Guitet, Laubies, Panafieu, (hier schwächer) Deyrolle genau so sublim wie holländische Kleinmeister aus dem 17. Jahrhundert, und Kreutz, Bernhard Schultze, Grochowiak, der aber hier unzulänglich vertreten ist, Wessel und K. J. Fischer transformieren unsere Romantik, ebenso Platschek, K. O. Götz; Schömbs neigt gar eindeutig zu einem Nachfuturismus. Ich meine Romantik im positivsten Sinne: das mystisch-ironische, hintersinnige Verhältnis zur Farbe. Freilich waren nicht alle Bilder glücklich ausgewählt. So verfügt K. J. Fischer über eine viel reichere, wärmere und präzisere Palette als die einseitigen, geometrischen Beispiele, die ausgestellt waren; er versucht, „surreale" Formstränge — wir haben kein Wort dafür — auf dem absoluten Malgrund, der Grundfarbe zu fixieren, ein ungewöhnliches Wagnis. Schultze tendiert in dem gezeigten Bild zu Farberosionen, die seine großen Formate überwunden haben. K. O. Götz erreicht bereits ungeheure Spannungen in seinen Großformaten (seltene Fälle in der Malerei), Meistermann ist aus seiner Visitenkarte nicht zu enträtseln, Wessel ist gebrochener, aber interessant im Farbdiagramm, und Klassiker wie Ackermann, Cavael, ausdruckstarke Begabungen wie Gaul, Brendel, der auffällig phosphoreszierende Schumacher reihen sich vorerst nur generell ein, Winter erscheint hier abwegig, und Baerwind, der großes Verdienst um dies Gespräch hat, überrascht durch expressive Vorstöße, eine Rhetorik der Farbe, die ohne Bezug zu seinem früheren Werk scheint. Gewiß, es gibt Unterschiede im Wert. Aber hier muß verallgemeinernd festgestellt werden, daß die Gespräche mit den Jungen ermutigend sind: eine Entschlossenheit, eine Sicherheit, die schon in der Zukunft steht, eine durchaus schöpferische Periode dieser kommenden Generation.

Egon Vietta

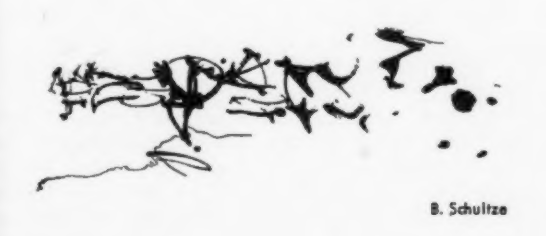
Pariser Kunstbrief

Neben Odilon Redon, einem der eigensinnigsten Metaphysiker der Malerei, dessen erstaunliches, in der Graphik besonders überzeugendes Lebenswerk in der Orangerie ausgebreitet war und neben den geheimnisvollen Plastiken der Germaine Richier, sowie dem „Prix Guggenheim" im Musée d'Art Moderne, bei dem Ben Nicholson einen berechtigten Sieg davontrug, zog im Dezember vor allem Hans Hartung mit seinen neuesten Bildern in der Galerie de France an. Wer diese Arbeiten mit den früheren vergleicht, wird die Folgerichtigkeit in der Entwicklung des in Paris zu internationaler Anerkennung gelangten deutschen Malers nicht übersehen: von den Fingerübungen der Anfangszeit mit lapidaren Rhythmen der Feder oder des Pinsels spannt sich ein weiter Bogen zu den aus wenigen schwungvollen Strichen bestehenden Kompositionen dieser Ausstellung. Dazwischen liegt die Zeit lebhafter, komplizierter Verstrickungen der Linien, die Hartung einerseits in einer nervösen „écriture automatique", andererseits in breitem Strichgebälk vortrug. Aber mit der jetzigen Rückkehr Hartungs zu seinen elementaren Übungen etwa von 1922 scheint ein bestimmtes Feld auch abgeschritten. Im heutigen Stadium wird das Simplifizierte weniger kräftiger Pinselhiebe, schwarz auf farbigen Gründen, durch ein großes Raffinement im Technischen wettgemacht. Man darf nun gespannt sein, ob Hartung mit seinem dogmatischen Graphismus allein noch auskommt, einen Weg zu finden, der ihn weiterführt.

Die Galerie Jeanne Bucher (de Staël begann hier seine Karriere und Baumeister zeigte sich hier den Parisern) präsentierte unterschiedliche Arbeiten mehrerer Künstler: Bissière, Chelinsky, Bertholle, Gillet, Hajdu, Moser, Reichel, Vieira da Silva. Darunter ist dem Bildhauer Hajdu, den in Deutschland kaum jemand kennt, besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Seine Marmorskulpturen, die flach wie eine Hand gearbeitet sind, zeugen von hohem Formbewußtsein und verraten technische Meisterschaft. Beides führt bei ihm zu idolhaften plastischen Erfindungen.

Sehr viel wird z. Zt. in Paris auf Atlan gesetzt (Galerie Bing). Dieser 1913 geborenen Algerier scheint mit exotisch-dekorativen Kompositionen der französischen abstrakten Malerei eine neue Note hinzuzufügen. Zumal seine Farben sind sehr geschmackvoll. Der instinktiven Sicherheit, die hier waltet, steht dennoch im Formalen eine merkliche Unbeholfenheit und Schwäche gegenüber.

Barrios, der in der Galerie St. Augustin ausstellte, geht in seiner Malerei vom Kontruktivismus aus. In seiner Verarbeitung dieser Einflüsse erliegt er indessen der Versuchung, die ungegenständliche Form in bunte Ornamentik zu verwandeln.



B. Schultze



H. Hartung

Der Deutsche Bernhard Schultze hatte im Studio Paul Facchetti ausgestellt. Vielleicht geht von den sparsamen Graphiken des Kataloges mehr innere Schwingung aus als von den großen Leinwänden, auf denen eine zu Tode gemischte Farbe quallig fließt.

Sogenannte „Translucides" zeigte die Galerie Iris Clert. Hierbei handelt es sich um Arbeiten des Malers und Plastikers St. Maur aus einem durchsichtigen Kunststoff, den man beliebig mit Farbe versetzen kann. Das in abstrakte Formen gegossene Material hat den Charakter von Halbedelstein. Gewiß ist hier das Kunstgewerbliche ein Gefahrenpunkt, aber es sind reine, vom Effekt freie Lösungen möglich, wie die besonders schön gebildeten abstrakten Köpfe St. Maurs beweisen.

Die auf surreale Kunst spezialisierte Galerie Furstenberg stellte im Dezember Bilder von Picabia, Max Ernst, James Ensor, Tanguy, André Masson, Man Ray aus, um bekannte Namen zu nennen, denen sich unbekanntere anschließen. Unter ihnen ragen Baskine, Tailleux, Irene Jakob hervor. Dennoch ist zwischen diesen und dem Rang der Bilder von Max Ernst oder Tanguy eine große Differenz zu messen.

In der Galerie Rive Droite, neben der Galerie René Drouin und dem Studio Paul Facchetti ein wichtiges Zentrum der „informellen" Malerei und Plastik, begegnet man Arbeiten fast aller Künstler, die die anarchistische Variante des gegenstandsfreien Stils begründeten.

Denise René stellt immer wieder die Gegenpole dieser Kunst, die „Konkreten" heraus. Vasarely und Mortensen zeigten ihre neuesten Arbeiten, wobei im Falle Vasarely die methodische Strenge auffällt, mit der er ein Bildthema auf mehreren Leinwänden variiert.

Claude Viseux, Tachist reinsten Wassers, war in der jungen Galerie Cordier zu sehen, Bilder von suggestivem Reiz aufgefleckter und gespritzter, mit chemischen Mitteln zersetzter Farbsubstanz. Das Malen, soweit man es so nennen kann, ist hier nahezu ganz der Materie selbst überlassen. Was dabei zustande kommt, kann ästhetisch vollkommen sein — als Natur, kaum aber als gestalterische Transzendierung der Natur zur Kunst.

K. J. F.

Bonnard in Braunschweig

Bonnards Werk, wie der Braunschweiger Kunstverein und nach ihm Bremen (Kunsthalle) und Köln (Kunsthaus Lempertz) es in hundert Arbeiten zeigen, hinterläßt den Eindruck eines bedeutend Rudimentären, und nicht etwa, weil die Bilder des letzten Jahrzehnts fehlen; wir ergänzen sie leicht aus unserer Erinnerung. Die Stufen der Entfaltung lassen sich in der Schau fast lehrhaft erfassen, und Mitte der dreißiger Jahre sind die Spätwerke im Ansatz bereits konzipiert. Rudimentär meint, daß sich innerhalb dieses Oeuvre etwas begibt, dem es bei aller Meisterschaft und Konzentration gar nicht bestimmt sein kann, an's Ziel zu kommen; obzwar dieses Ziel sich schon dort ankündigt, wo die Frühstufen bewältigt sind, also nach dem Vollard-Porträt, das noch Manet enthält. Bekanntlich haben viele Einflüsse, Japan, Jugendstil, Symbolismus, ihre Spuren hinterlassen bei der Rezeptivität dieses labilen Talents. Degas zum Beispiel wirkt lange nach im Risiko des Bildgleichgewichts, während übrigens das Auge so verblüfft wie vergebens nach Gauguin späht. Toulouse-Lautrec muß ihn heftig irritiert haben, ehe er ihn überspielte; in den Graphiken und den Plakaten springt uns das förmlich an. Der eigentliche Bonnard setzt auf hochdelikaten Drucken ein. 1910 in der „Waschschüssel" ist er endgültig da. Dies Bild bleibt auch heute noch außerordentlich, im Vergleich zu allem Vorherigen, in der sperrigen Balance des Baus, die einzig von Farbe aufgewogen wird, von einem dumpfen Ton der Rundung, grün, grau, der die Gegenständlichkeit bei weitem mehr entkörpert als der viel bewußtere Spiegeleffekt im Bildmotiv.

Solcher Fund wirkt lange nach. Im „Bretonischen Hafen" (1942) mauern Granitquader die Triangel eines Kais an die linke untere Ecke, mauern eine Frau in Viertelfigur ein und lassen den Einfall lediglich austarieren durch eine Vertikale rechts oben, nahezu außen, einen roten Leuchtturm. Derart farbiges Wagnis entscheidet den Rang des Bildes für uns Heutige, auch wenn wir zugleich wissen, was um dieselbe Zeit anderwärts gewagt worden ist, und wir spüren: immer wird in Bonnard ein Bürger stecken, auch wenn er sich versteckt, einer, den der Glaube an eine letzte Solidität der Welt nie verlassen hat, ein Rest Renoir. Aber in den dreißiger Jahren beginnt die Farbe dennoch zu wuchern, nach Selbständigkeit zu lechzen, und alsbald drängt sie das Ausgreifende der Bildschnitte selbstherrlich zurück. Degas wird überwunden. Reihen fangen das drohende Tohuwabohu auf, flackernder Farbstrich steht gegen geschlossenen Horizont in Ultramarin; derlei ist für uns höchst aktuell, auch wenn Bonnard nicht den letzten Schritt tut, aus Farbe zu dem allein ihr zustehenden Bildgeschehen vorzustoßen. Kann man sagen: er kam nicht mehr dazu, weil ihm tizianisches Alter verwehrt war? Freilich, impressionistisch ist nun nichts mehr, auch wenn Erlebnismotive bleiben und es ihn bezeichnen mag, daß wir geschmäcklerisch vor seinen Tafeln verweilen. Spätlese also. Doch ist hautgoût dabei, und hier liegen Bonnards Abenteuer wie sein Verdienst. Mithin nehmen wir ihn als eine Station, jenseits deren der neue Aktus erst beginnen darf. Wir sehen ihn mit viel Sympathien an, in der bürgerlichen Zuständlichkeit sogar wie ein paradise lost; seine frühen Ensembles, Signac mit den Freunden im Boot, In einem südlichen Garten, Vor dem Fenster, hatten es uns und ihm zu sehr angetan. So verharrt er, ja er muß zaudern und verharren vor dem entscheidenden Schritt, der — ob ins gelobte Land, mag fraglich sein, aber der jedenfalls dorthin führt, wo die gewissentliche Spaltung, hier vorgefundene Welt, hier aufgefundenes Bild, vollzogen ist. Beläßt ihn das nun bei den Alten? . . . da er die absolute Farbe zwar noch an das Motiv wendet, sie zudem jedoch in äußerster Vibration aus allen Reinheiten der Blaus, Rots und erstaunlichen Grüns geradezu unverhofft aufleuchten läßt? Moses von Kanaan — das ist das Spätphänomen Bonnard. — In diesem Sinne also sagen wir: rudimentär. Das meint ein hochbedeutsames Faktum; denn es wirkt ins Künftige und legitimiert nunmehr uns, unser Tun und unser Hinnehmen.

Werner Luft

Ein „Spezialist" in der Kunst

Galerie „Der Spiegel", Köln

H. A. P. Grieshaber (geb. 1909) nimmt in der deutschen Nachkriegskunst insofern eine Sonderstellung ein, als er sich vollkommen auf den farbigen Holzschnitt konzentriert hat. Diese mediale Ausdrucksform, in der das Bild immer erst durch einen technischen Vorgang erzeugt wird, trifft sich bei Grieshaber mit einer gewissen Kühle und Distanziertheit. Und nicht selten hat man den Eindruck, der Holzschnitt sei nicht das Original, sondern bereits eine Reflexion über dieses. Die Spontaneität tritt zurück zugunsten einer meditativen Aussage.

Das deutsche Publikum tut sich nicht leicht mit solcher Kunst, es hält sich lieber an primär expressive Aussageformen. Der Zugang zu formalen Qualitäten, zu farblicher Delikatesse, zu artistischer Handhabe einer Technik erschließt sich ihm schwerer, weil nur durch geistige Bewältigung erreichbar; man begnügt sich zumeist mit rein emotionellem Erfassen des Bildinhaltes. Darum wohl auch ist Grieshaber nicht eigentlich populär, obwohl Themenwelt und „Vokabular" stark traditionelle Züge aufweisen. Es kostet halt Mühen, zu erkennen, mit welcher Feinheit über Flächen disponiert wird, wie Farbebene gegen Farbebene, Farbe gegen Farbe steht, mit welcher Virtuosität die Figuren ins Bild „gesetzt", dem Holzschnitt nahezu lithografische Wirkungen abgewonnen sind.

Allerdings auch jene, die ihre Freude an formalem Können haben, bleiben reserviert. Denn alle Virtuosität täuscht nicht darüber hinweg, daß das Kunstgewerbe gelegentlich in bedenklicher Nähe steht. Man bedauert das, denn Grieshaber ist einer der wenigen, die dem Figürlichen noch legitime Wirkungen abzugewinnen wissen.

Hannelore Schubert

E. Schiele



Österreichs Beitrag zur modernen Malerei

Während Österreich auf musikalischem Gebiet mit Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg eine Phalanx von Bahnbrechern stellt, in der Baukunst mit Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich und Adolf Loos Architekten von pionierhafter Bedeutung aufweist und in der Literatur einen ehrenvollen Platz einnimmt — es sei an Rilke, Hofmannsthal, Trakl, Musil und Broch erinnert — erscheint seine Rolle in der modernen Malerei wesentlich bescheidener. Einem einzigen modernen Maler österreichischer Herkunft ist der Durchbruch in die Welt geglückt: Oskar Kokoschka, über den der Frankfurter Kunsthistoriker Wingler soeben bei Welz in Salzburg eine monumentale Monographie veröffentlicht hat. Die Grundlage zu Kokoschkas Weltruf legte der Berliner Kunsthändler und Kunstschriftsteller Herwarth Walden, der sich in seiner Zeitschrift „Der Sturm" nachdrücklichst für ihn einsetzte. Als Kokoschka 1918 nach Dresden übersiedelte, war er in Deutschland kein Unbekannter mehr. Seinen internationalen Ruf verdankte er jedoch hauptsächlich seiner Emigration nach London. Wäre er immer in Wien geblieben, so hätte er sich wohl kaum einen weltbekannten Namen gemacht und in europäische und überseeische Museen Eingang gefunden.

Wien, Musik- und Theaterstadt par excellence, verhält sich der Malerei gegenüber spröde. „In Wien hat die Kunst keinen Markt", schrieb Hofmannsthal 1895. Der einzige Maler, der es in Wien zu Popularität brachte, war der Salzburger Hans Makart, den die Wiener Gesellschaft der Gründerjahre verhätschelte, weil seine üppig-sinnliche Malerei ihren parvenühaft luxuriösen Neigungen entgegenkam. Der Kunsthändler Miethke zahlte für Makarts Riesengemälde „Catharina Cornaro" dreißigtausend Gulden; ein Wiener Fabrikant bot achtzigtausend Mark für das Bild, aber da er als eines der vielen Opfer des „Krachs" Konkurs machte, ging das Bild an Miethke zurück, von dem es die Berliner Nationalgalerie für fünfzigtausend Mark erwarb.

Zwischen Makart und Kokoschka gab es nur einen österreichischen Maler, der außerhalb seiner Heimat Beachtung fand: Gustav Klimt, der knapp vor der Jahrhundertwende von der eben gegründeten Wiener Sezession zum Präsidenten gewählt wurde. Seine Bilder, besonders seine Porträts spiegeln die Wiener Gesellschaft um 1900 wieder, mit ihrem Hang zu verfeinertem Luxus und vergeistigtem Genuß. Die Damen, die Klimt porträtiert, lieben das Seltsame und Erlesene, sind hochgezüchtete Geschöpfe, die sich zu den Salonschönheiten Makarts verhalten, wie Orchideen zu Klatschrosen. Damals im fin de siècle, drangen die modernen Kunstströmungen Westeuropas kataraktartig in die Donaustadt ein. Während der Impressionismus wenige Anhänger fand, begegneten die Postimpressionisten mit ihrem Symbolismus und ihrer dekorativen Flächengestaltung sofortigem Verständnis. Zwei Kunstkritiker, der Linzer Bürgerssohn Hermann Bahr und der Halbungar Ludwig Hevesi, verfochten mit Verve die Ideen der „Moderne", die in dem kostbaren, den deutschen „Pan" nachahmenden „Ver Sacrum" ein repräsentatives Organ und in dem Sezessionsgebäude Olbrichs mit seiner vergoldeten Lorbeerkuppel angemessene Ausstellungsräume erhielt.

Unter den heute lebenden Malern Österreichs ist nach Kokoschka wohl Herbert Boekl das beachtenswerteste Talent; er ist Kärntner wie der malerisch begabte Franz Wiegele, der 1944 durch einen Luftangriff ums Leben kam. Boekl — geboren 1894 — gehört nicht mehr zum Frühexpressionismus der Vorkriegsepoche, den E. Schiele und der junge Kokoschka vertraten. Seine Bilder aus dem Anfang der Zwanzigerjahre stehen dem malerischen Stil nahe, den Kokoschka auf seinen Dresdener Bildern um 1918 entwickelt hat. Als religiöser Maler schuf Boekl in dem Altarfresko von Seckau ein bedeutendes Werk moderner Sakralkunst.

Wie in Deutschland ist auch in Österreich der Expressionismus vorherrschend. So gut wie keinen Widerhall fanden Futurismus und Kubismus in der österreichischen Malerei. Hingegen besitzt der europäische Surrealismus in dem heute fast achtzigjährigen Alfred Kubin einen Vorläufer, dessen Bedeutung allerdings auf graphischem Gebiet liegt. In seinem Geiste, doch mit eigenen Mitteln schafft der 1903 in Sarajewo geborene Graphiker Hans Fronius. Der abstrakten Gestaltung wandten sich hauptsächlich die heute 25- bis 30jährigen zu, die im Wiener „Art-Club" (gegründet 1945) ihr Sammelbecken hatten.

Seit kurzem liegt ein Buch vor, das die Entwicklung der österreichischen Malerei resümiert: „Neue Malerei in Österreich" von Gerhard Schmidt, im Verlag der Brüder Rosenbaum, Wien, erschienen; zahlreiche, auch farbige Tafeln unterstützen den gut lesbaren Text. Aber warum fehlt unter den älteren Malern Theodor Hörmann (1840—1895), der einzige namhafte Impressionist Österreichs, und unter den jüngsten Hans Staudacher (geb. 1923), der auf der diesjährigen Biennale neben Slavi Soucek (geb. 1898) die abstrakte Malerei Österreichs vertrat? L. Z.

Zwei schöne Kataloge zu bemerkenswerten Ausstellungen österreichischer Kunst im Jahre 1956: kunst uit oostenrijk. Amsterdam stedelijk museum. Cat. 155 (Einleitung von Werner Hofmann).

Egon Schiele. Gutekunst und Klipstein, Bern. Lagerkatalog 57. (Einleitung von Otto Benesch).

Gibt es eine „ganz andere" Kunst?

Zu dem Buch „U n A r t A u t r e — ou il s'agit de Nouveaux Dévidages du Réel" von M i c h e l T a p i é.
Gabriel-Giraud et Fils, Paris IX, 1, rue des Italiens, 1952.

„Ingres ist ein ganz verschrobener Kopf: er sieht nur einen Punkt. Genau so in seiner Malerei; nicht die geringste Logik und gar keine Phantasie. Das Lächerliche herrscht da stark vor; es ist der vollkommene Ausdruck einer unvollkommenen Intelligenz. Mühe und Prätension überall, aber nicht ein Funke Natürlichkeit."
Wer so argumentierte, war Delacroix. Ingres dagegen meinte: „Da sind gewisse moderne Maler, die einem wie Epileptiker vorkommen. Delacroix zum Beispiel."
Was in diesen Äußerungen der beiden Antipoden der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts aufeinanderprallt, betrifft mehr als eine persönliche Differenz. Es markiert einen uralten künstlerischen Konflickt, der mit den Begriffen Klassik und Romantik oder Konstruktion und Expression kaum ausreichend in seiner Gegensätzlichkeit charakterisiert, geschweige in seiner existentiellen Unaustauschbarkeit beschrieben ist. Vor allem fehlt bisher eine Untersuchung über die metaphysische Reichweite beider stilistischen Konzeptionen. Gemeinhin werden sie als gleichberechtigte Rivalen nebeneinandergestellt, von denen der eine manchmal im Vorsprung ist, um alsbald vom anderen wieder überholt zu werden. So lösen sich beide Bildauffassungen im Verlauf der Kunstgeschichte gegenseitig ab, ohne daß die eine oder andere endgültig ihre Position zu behaupten vermag oder sich von höherem Rang erweist. Allerdings fällt auf, daß das Verhältnis zur Strenge der Form, von dem Ingres sich in seinem Ausspruch gegen Delacroix leiten ließ, eine kontinuierlichere Entwicklung vorweisen kann, als der sporadisch in den Ablauf der Kunstgeschichte keilende Ausbruch spontaner und affektiver Interessen.
Als Grundfiguren eines Streites, der über die Kunst hinaus bis zur Wurzel einer Frage nach dem Menschen überhaupt hinabreicht, sind diese Sätze Delacroixs und Ingres insbesondere wieder auf die heutige Situation anwendbar, in der eine neue Form der Kunst eine alte angeblich abzulösen beginnt, in der sich aber in Wirklichkeit der alte Gegensatz von Maß und Maßlosigkeit, Gebunden- und Ungebundenheit lediglich zugespitzt hat. Unter dem Namen „Tachismus" in Deutschland bekannt, wurde 1952 eine neue Kunstrichtung in aller Schärfe gegen die bisherige abstrakte und halbabstrakte Kunst durch den französischen Kritiker, Kunstberater und Typographen Michel Tapié de Céleyran ins Feld geführt, und zwar in einer inzwischen bereits historisch gewordenen Schrift mit dem Titel „Un Art Autre". Dieses Buch ist nach eigenen Aussagen Tapiés, der vital und feinervig in Dingen der Kunst engagiert, sich außerordentliche Verdienste um die Entdeckung und Förderung neuer Talente erwarb und dem es vor allem darum geht, eine neue Ästhetik zu formulieren, heute nicht mehr ausreichend. Es hat aber als Programmschrift eines radikalen Avantgardismus dennoch nichts an Wirksamkeit eingebüßt, und es bleibt notwendig, sich damit auseinanderzusetzen, um so mehr, als seine Thesen nun auch in Deutschland als Rückgrat einer bestimmten kunstpolitischen Argumentation dienen, die die Lage außerordentlich verwirrt. („Eine ganz andere Kunst" von Friedrich Bayl in der „Frankfurter Allgemeine" vom 12. 1. 57.) Denn in dieser Argumentation wird nicht gute Malerei und Plastik gegen schlechte ausgespielt, sondern Richtung gegen Richtung. Was sich hier abspielt, ist nichts geringeres als die Auslieferung der Kunstkritik an ein ideologisches Programm, die Dispension des Urteils durch berauschte Vokabeln und Prospekte.
Hier überhaupt liegt das Problem der heutigen Kunstkritik, die in bedenklichem Umfang die Maßstäbe subjektiviert und sich nicht vom Glanz der einzelnen Kunstwerke, sondern von der Insistenz kunstpolitischer Strömungen leiten und verführen läßt. Etwas sehr Verwandtes spielt sich gleichzeitig in einer bestimmten Kunstgeschichtsschreibung ab (Werner Haftmann „Malerei im 20. Jahrhundert"), in der sich das Urteil durch die reizvolle Fülle eines bisher wenig bearbeiteten Materials über die Malerei nach dem 2. Weltkrieg zu schrankenloser Begeisterung überreden und verdunkeln läßt.
Bei näherem Hinsehen sind die Ansichten, die Tapié in „un art autre" ausspricht, für den gesamten Bezirk der unter „Tachismus" oder „art informelle" laufenden Produktionen heutiger Maler und Bildhauer viel weniger verbindlich, als man glaubt. Was Tapié vor hat, eine neue Ästhetik zu liefern, ist in „un art autre" nicht erreicht. Er ist vielleicht auf dem Wege, es zu realisieren und wird wahrscheinlich dabei erkennen müssen, daß die kraftvollsten Schöpfungen der neuesten Kunst sich durchaus nicht so weit von den bildnerischen Prinzipien, die z. B. Paul Klee für die moderne Kunst entwickelte, entfernen. Um so gefährlicher ist es, sich als Maler oder als Kritiker an die Enge der in diesem Buch ausgebreiteten Konfession zu heften.
Michel Tapié schreibt — und es ist wichtig, ihn ausführlich zu Wort kommen zu lassen:
„Es ist an der Zeit, endlich für unsere Aktualität Zeugnis abzulegen, nicht weiter seine Zeit mit dem Singen von Lobhymnen auf alle honorablen Mitläufer zu verlieren, mit denen die Generationen von gestern nichts zu tun haben, und von denen sie nur eine scheinbare Ehrbarkeit fortsetzen, während sie am A b e n t e u e r selbst, das eine Spannweite hat, für die sie nicht geschaffen sind, vorübergehen."
Tapié sagt an anderer Stelle: „Nur verblüffende Kunst kann heute möglich sein." Oder: „Es kann nicht mehr die Rede von

„erfreulicher" Kunst sein, welchen erhabenen Sinn man auch immer dem Worte Freude geben mag ... Natürlich versuchen die Spießer aller Richtungen, sich an alle falschen, sogenannten „seriösen" Gründe zu halten, deren Rolle im Verlauf vieler Jahrhunderte darin bestand, den Instinkt der Schöpfer und die Aufmerksamkeit der Beschauer vom tiefen Sinn der Kunst abzuwenden, von jenem Sinn, der für den Menschen die einzige Möglichkeit reiner Schöpfung ist, mit der ganzen außergewöhnlichen Bedeutung, die dieser Haltung zukommt, weit entfernt von all den billigen Schwindeleien, die da den Namen Akademizismus, Manierismus, Humanismus tragen, so wie alle falschen, an ihnen klebenden Probleme."

Tapié meint weiter: „Man kann behaupten, daß seit dem Impressionismus die Begriffe Schönheit, Form, Raum, Ästhetik mehr oder weniger zweifelhaft geworden sind. Der Dadaismus war der große Bruch mit der Vergangenheit. Bis dahin war alles, selbst der Kubismus, trotz seiner völlig anarchistischen Maske, auf klassischen Begriffen aufgebaut: Ordnung, Bildaufbau, Gleichgewicht, Rhythmus kamen in direkter Linie von einem in völligem Erschöpfungszustand darniederliegenden Humanismus, der aber dank der Routine, sowohl bei den Künstlern als auch bei den Sammlern ein zähes Leben hatte. Bis zum Dadaismus waren alle Ismen nur äußerlich revolutionär, in einer Art von Romantik, für die das Abenteuer in der Aufhebung der eingefleischten Gesetze bestand, nicht aber in einem anderweitigen Suchen, das in völliger Gleichgültigkeit den erschöpften Gesetzen gegenüber neue wirkliche Möglichkeiten dem neuen Werden geboten hätte."

Tapié behauptet, die Form, an deren Problem die Kunst seit eh und je, offen oder geheimer, gearbeitet hat, sei abgewirtschaftet und daß sie „nur dann am komplexen Festmahl der Kunst von heute teilnehmen kann, wenn sie sich mit einem untergeordneten Platz zufrieden gibt und sich fein still und bescheiden ein Alibi sucht, so wie man es von rückfälligen Verbrechern verlangt".

Dagegen sieht Tapié das Unformale, die, wie er sagt, „transzendentale Form voll von Zukunftsmöglichkeiten, um sich als wunderbarer Inhalt dessen, was immer für den Menschen das berauschende Mysterium sein wird, darzustellen: das Lebendige mit nichts als seinem totalen Werden, die menschliche Natur mit allem, was sie uns an Phantastisch-Wunderbarem, an Kraftproben, wo die Trunkenheit des Dynamischen bis zu den Grenzen der Ekstase übergeht, darbietet, indem sie die Begriffe Schönheit, Mysterium, Erotik und Mystik und selbst Ästhetik vollkommen erklären. Die Kunst kann dann nichts anderes als eine äußerst schwerwiegende magische Handlung sein, die uns anleitet, im klaren Bewußtsein wunderbarste Ekstase höchster Gewalttätigkeit außerhalb aller „kunstkritischen" Belange zu erleben."

Tapié erklärt, daß ihm die Bilder Dubuffets den entscheidenden Begriff einer anderen Kunst, einer Kunst der Aggression und des Abenteuers gegeben haben und schreibt:

„Alle denkbaren sogenannten „der Kunst innewohnenden" Probleme, die da Komposition, Gleichgewicht usw. heißen, werden im Werk Jean Dubuffets mit einem Anschein von solcher Freiheit, Aufreizung und Herausforderung mißhandelt, daß sie jedesmal den Zorn der Spießer des modernen Konformismus hervorrufen."

Zu den abstrakten Bildproduktionen der letzten Jahre meint er: „Nichts ist eine „honorable" Karriere, das sind vielleicht — und das wäre schon sehr viel — wertlose ästhetische Lösungen, mit denen das Wesentliche unserer Gegenwart wirklich nichts zu tun hat (aber die dem verkalkten Geschmack der Spießer schmeicheln), „nichts", das sind die auf der ganzen Welt fabrizierten abstrakten Bilder, Erzeugnisse von „Malern", die sich fast alle noch vor wenigen Jahren der unendlichen Wertlosigkeit ihrer traurigen figuralen Werke von damals bewußt waren (die wirklich nichts waren, gar nichts, aber auch nicht weniger als das, was sie jetzt malen, mit Ausnahme des Schwindels, der noch hinzu kommt)."

Das alles sind ohne Frage Sätze, die ihre Wirkung auf jeden, der mit dem Zustand der modernen Kunst in den vergangenen 15 Jahren unzufrieden ist, nicht verfehlen, die natürlich zugleich allen Einwänden auf seiten der Gegenständlichen eine willkommene Handhabe gegen Unsachlichkeit und wütende Intoleranz der „modernistischen" Kunstpolitik liefern. Dazu tritt Tapiés enthusiastische und vollständige Aufforderung nicht nur zu einer neuen, anti-klassischen und anti-rationalen Kunst, sondern zu einer ganz anderen, leidenschaftlicheren, gegen alles Professionelle, Philiströse und Ästhetische gewandten Lebenshaltung. Hier finden sich Wendungen, die in ihrem Aufruf zur Anarchie und zur Suche nach dem Außerordentlichen weit über Nietzsche hinausgehen, der, mehrfach zitiert, zu der ganzen Diktion des Buches offenbar Pate gestanden hat.

Im Ganzen ist die Situation derjenigen bei Nietzsche verwandt. Es werden sehr berechtigt Mißstände angegriffen, jedoch im Namen eines Zieles angegriffen, das einer völligen Unordnung, einer planlosen chaotischen Dynamik gefährlich nahesteht. Aber wo Nietzsche den Pakt mit dem Geiste nur enger zu schließen sucht, wendet sich Tapié, nachdem er an der Vernunft offensichtlich keinen Spaß mehr hat, im Abbau der mentalen Kräfte einem radikalen Mystizismus zu. Es geht ihm um die Entfesselung einer Transzendenz des Dämonischen und des Spuks. Dabei sind seine Thesen weniger originell als sie scheinen, insofern die irrationalistische Ideologie, die hier geoffenbart wird, vom Futurismus, Dadaismus und vor allem vom Surrealismus längst vorgelebt wurde. Bemerkenswert und neuartig ist jedoch Tapiés Versuch, Emotionalismus und Irrationalismus in Reinkultur in die abstrakte Malerei überzuführen.

Es ist übrigens offensichtlich, daß Tapiés Begeisterung für die Kunst sich nicht wesentlich von seiner Begeisterung für die Natur und ihre magischen Objekte unterscheidet. Er bekennt: „Nichts konnte mich besser vorbereiten, Henri Michaux in seinen Entdeckungen oder vielmehr in seinem Treiben zu verfolgen, als die wahre Leidenschaft, die ich seit jeher für Insekten habe: viele Stunden und ganze Sommertage habe ich auf den Wiesen verbracht mit vor Regungslosigkeit und Stille schmerzenden Muskeln und Nerven, und ich habe sie dabei recht gut kennengelernt, die Heuschrecken, Wandergrillen und Laufkäfer, diese ganze stumme, so unbewegliche und gleichzeitig so gehetzte Welt mit ihren zackigen Bewegungen, immer eilig, in ständigem Angriff, und deren beunruhigendste Gesten jene unzähligen und plötzlichen gespenstischen Erstarrungen sind."

Oder er schreibt:

„Abgesehen von meinem Interesse für eine „Physiologie der Agression", für die die Insekten mir immer die reizvollste Unterlage geboten haben, reizvoll, weil unerwartet, unlogisch, von makabrer und ungestümer Sinnlosigkeit, die schließlich und endlich wieder Ausdruck der Lebensfreude oder besser „Leidenschaft des Handelns um des Handelns willen" ist — habe ich mich auf dem sogenannten künstlerischen Gebiet mit Werken umgeben, die ich nur nach ihrem hohen Gehalt an Magie gewählt habe und bei denen ich jede andere künstlerische Quali-

tät nur soweit gelten lasse, als sie einen Beitrag zu dieser höchsten magischen Ausbeutung darstellen. Empirisch, d. h. durch Elimination habe ich zuallererst und sehr schnell den ganzen humanistischen Kram ausgeschaltet. Die Gefahr dabei war jener Hierarchismus, jenes liturgische Ritual, erfüllt von jenem gewissen trügerischen Zauber, den man mit tausend Umständlichkeiten wiederfinden und aufrechterhalten will, als ob die Worte wiederfinden und Aufrechterhalten mit Leben und Handeln zu vereinbaren wären." ......

„Aber ebenso wie der Humanismus ist auch der Hierarchismus nur eine Sache der Ästhetik, was mich dazu geführt hat, mit all den ägyptischen, mexikanischen, afrikanischen und selbstverständlich abstrakten Geschichten kurzen Prozeß zu machen. Oft kam es vor, daß ein erster sehr enthusiastischer Kontakt mit diesen Dingen keine Folgen hatte, da wenige Tage Gewöhnung schon genügten, um nichts mehr entdecken zu können und es daher unnötig wurde, sich weiter mit ihnen zu beschäftigen. Nur jene ozeanischen Fetische, die scheinbar unförmig, jedenfalls antiskulptural sind, haben mir einen tiefen Eindruck hinterlassen wegen ihres ungeheuren Potentials und einer anhaltenden Wirksamkeit, deren Ursache eben dieses Magisch-Unerklärliche-Formale ist. Die Tatsache, daß diese Fetische am anderen Ende der Welt von Menschenfressern erzeugt wurden, gefiel mir und beunruhigte mich gleichzeitig durch seine pittoreske Fremdartigkeit."

Aus diesen Sätzen spricht ein so vorbehaltloser Exotismus, daß man selbst bei Verzicht auf jede überlieferte Vorstellung von Kunst hier ernsthaft nicht mehr folgen kann. Jene Magie, die man vom Kunstwerk in einem bestimmten Sinne natürlich mit Recht erwarten darf, ist in den Skulpturen der Mexikaner und Ägypter für weniger aufgeweichte Begriffe immer noch reichlich eingespeichert.

Tapiés Einschätzung des Automatisten Mathieu ist in ähnlicher Weise bemerkenswert: „Ist nicht (bei Mathieu) im Gegenteil diese Unauflösbarkeit, diese Doppelsinnigkeit seltsam interessant, diese falsche Gleichschaltung zwischen Graphismus und Farbe, die den wirklichen Werken, in denen die Expressivität überwältigend ist, etwas Unmenschliches, Grausames, allen Humanismen entgegengesetztes geben?" —

Wir vermuten, daß die Einstellung Tapiés, die sich in diesem Buch so antiästhetisch gebärdet, im Grunde die Haltung des Ästheten selbst ist. Diese Einstellung hat in Frankreich im Marquis de Sade, in Lautréamont, Rimbaud und Baudelaire ihre große Tradition, die von der Romantik durch den Symbolismus in den Surrealismus einmündete, die aber dort immer noch mehr passiv-leidende als aggressiv-zerstörende Züge trug.

So hat Tapié gar keine Veranlassung, gegen das Romantische zu eifern. Romantiker ist er, wenn man sich an die Glaubenssätze dieses Buches hält, selbst. Denn es kennzeichnet den Romantiker, daß er sich durchaus in der Nähe transzendenter Abgründe aufzuhalten vermag, aber, berauscht, wie er ist, erfaßt ihn keinerlei Schwindel.

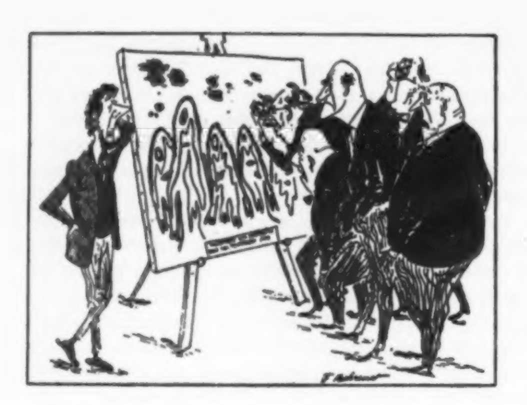
Man müßte an dieser Stelle auf Sören Kierkegaard verweisen, der den Typus der ästhetischen Existenz, die sich mit der des Abenteurers gerne verbindet, in „Entweder — Oder" einer genauen Analyse unterzogen hat. Dieser ästhetischen Existenz wird bei Tapié das Schöne, das Besondere vielleicht zum Außerordentlichen und Berauschenden, aber lediglich als vorübergehendes Erlebnis („als ob die Worte Wiederfinden und Aufrechterhalten mit Leben und Handeln zu vereinbaren wären"). Wichtig ist die absolute und haltlose Bewegung des Daseins, erregend ist das Schöne zwar, aber mehr noch das Verblüffende,



M. Ernst

Suggestive, Magische und Mysteriöse, das befremdend Mächtige und Numinose, dem man sich nahezu besinnungslos hingibt. Von hier aus bis zur Mystik, die auf das Heil Gottes reflektiert, ist natürlich immer noch ein Unterschied. Verwandt ist indessen die Methode des Anti-Rationalen und Exstatischen, die Aufgabe der Nüchternheit, sei es auch die heilige Hölderlins. Jeder Nicht-Berauschte ist ausgeschlossen.
Die moderne Kunst, die sich vom bloßen Expressionismus immerhin gelöst hatte, wird bei Tapié auf das Programm einer Entfesselung des Emotionalen zurückgeworfen. Keine Überführung der Kunst in die Kühle des Geistes findet mehr statt. Tapié spricht von Teufelsbeschwörung. Solche Teufelsbeschwörung mag einer der Magie entwöhnten Sensibilität, die auf die ständige Erwartung eines Neuen eingestellt ist, sehr fesselnd erscheinen. Was diese Neugier am Dämonischen, die die Form zertrümmert, jedoch im Grunde bedeutet, vermag eine zusätzliche Überlegung von ganz anderer Seite her zu zeigen und läßt an den Empfehlungen Tapiés sehr zweifeln.
Eine Parallelität zwischen Physik und Tachismus oder „art autre" ist auffallend, ja verblüffend und wird von einigen Tachisten auch als Beweis für das Progressive ihrer Arbeit in Anspruch genommen. Man kann an ihr nicht vorübergehen, und in der Tat rückt sie die Ästhetik, die Max Bense entwickelt hat, in den Zusammenhang einer sehr interessanten Überlegung. Bense unterscheidet zwei wesentliche Weltprozesse: den physikalischen Weltprozeß und den ästhetischen Weltprozeß. Die Physik hat beobachtet, daß alles Energetische und Materielle danach strebt, sich regelmäßig im Weltall zu verteilen. Ein Zustand regelmäßiger Verteilung aller energetischen und materiellen Zustände, also gleichsam die Zerstäubung aller festen Verbindungen im All, ist dasselbe, was in der Thermadynamik Wärmetod heißt. Dieser Wärmetod ist das Ende unserer Welt, ein Ende das notwendig eintritt. Der physikalische Weltprozeß hat einen Zwang zum Ende. Es ist das Ende jeder Ordnung im Sinne des Menschen. In der Physik hat man ein Maß für diesen Vorgang, ein Maß für Unordnung, unter dem Begriff Entropie eingeführt. Bense macht im Anschluß an die sogenannte Informationstheorie, die in der neueren Physik, speziell in der Kybernetik, eine wichtige Rolle spielt, darauf aufmerksam, daß ein physikalischer Zustand regelmäßiger Verteilung aller materiellen und energetischen Zustände etwas Wahrscheinlicheres darstellt als eine unregelmäßige Verteilung der energetischen und materiellen Zustände. Ordnung und Zusammenhänge des Materiellen in der Welt — und das ist die bestürzende Feststellung, die sich aus der Informationstheorie ergibt — sind etwas höchst Unwahrscheinliches, ja im Ursprung sogar Zufälliges. Besonders unwahrscheinlich in diesem Sinne sind jene Ordnungen, die man als Kunstwerke bezeichnet, besonders schwierig herzustellende Erzeugnisse des Menschen von höchst komplizierter Anordnung.
Diesen Seinsverhalt charakterisiert Max Bense, indem er sagt, der ästhetische Weltprozeß verlaufe in genau umgekehrter Richtung des physikalischen Weltprozesses. Wenn der physikalische einer Zerstreuung zustrebt, so der ästhetische einer Ordnung.
Was nun die Beziehung zwischen diesen Verhältnissen und dem Tachismus betrifft, so ist auffällig, daß typische Bilder des Tachismus eine besondere Ähnlichkeit mit Molekularstrukturen aufweisen. Bense urteilt sogar, daß diese Bilder, ähnlich wie die klassische Kunst sich an klassischer Physik orientierte, eine Nachahmung physikalischer Verhältnisse darstellen. Man braucht gar nicht so weit zu gehen wie Bense, der übrigens aus seinen Feststellungen keine Schlußfolgerung für den Rang des Tachismus zieht. Wenn man lediglich festhält, daß sich die Bilder des Tachismus den physikalischen Grundrissen, wie sie sich heute darstellen, sehr weit nähern, so bedeutet doch der Einbruch bloßer Strukturen in die Kunst, zumal gänzlich irregulärer Strukturen ohne Formbildung und Ordnung, den Einbruch eines auflösenden Prinzips.
Es ist klar, daß sich dieses Prinzip, wie es im Raum des Physikalischen umfassend wirksam wird, nicht nur gegen das, was Bense den ästhetischen Weltprozeß nennt, sondern gegen alle Belange des Menschen richtet. Das Wesen des Menschen dürfte allergrößtes Interesse daran haben, den Prozeß des Zerfalls aufzuhalten, und es ist leicht zu beobachten, daß die menschlichen Bemühungen, sofern sie sinnvoll sind, ein solches Interesse verfolgen. Der Mensch kämpft dort, wo er Mensch ist, gegen den Zerfall. Das hat gar nichts mit Humanismus zu tun, den man verächtlich machen mag oder nicht, das betrifft einfach die elementarste Grundlage des Menschseins. Es mag sehr gut sein, diesem Zerfall seine Aufmerksamkeit zu schenken, aber sicherlich wenig vorteilhaft und geistvoll, sich in der Bewegung des Zerfalls zu engagieren.
Es wäre nun völlig falsch, anzunehmen, die gesamte Bewegung der sogenannten informellen Malerei steuere hemmungslos dem Nihilismus zu; denn hier gibt es Talente, wie den Spanier Antonio Tapiès, die „informelle" Mittel zu sensibelster Gliederung und Organisation der Fläche benutzen. Es untersteht aber keinem Zweifel, daß sich jene Art der „art autre", die sich, mit den ideologischen Grundlagen Michel Tapiés übereinstimmend, zur Sanktionierung und Apotheose des Chaos entwickelt, alle anthropologischen Fundamente der Kunst verläßt. In den Arbeiten des von Tapié hoch eingeschätzten Fautrier z. B. mag alles mögliche, so auch der Verfallsaspekt des Daseins treffend dargestellt sein, aber Ordnung und Maß sind in diesen Bildern so weit preisgegeben, daß man zwischen ihnen und der Bildnerei der Geisteskranken keinen prinzipiellen Unterschied bemerken kann. Was aber ist das entscheidende Kennzeichen, das uns hindert, die Bildnerei der Geisteskranken als Kunst zu bezeichnen? Ursprünglichkeit ist in ihnen reich enthalten, Suggestivkraft, bildnerische Phantasie und Lebendigkeit der Farben und Formen besitzen fast alle. Indessen fehlt es ihnen an der Souveränität des Künstlers gegenüber seinem Werk und den darin eingeflossenen Vorstellungen. Es fehlt an Maß und Gestaltung. Souveräne Gestaltung, wodurch sich der Mensch nicht fremden Mächten völlig ausliefert, diese vielmehr kontrolliert und in seine Gewalt nimmt, zeichnete bisher alle echten Werke der Kunst aus, und es besteht wenig Aussicht, daß sich diese spirituelle Lage der Kunst je ändern wird.

Klaus J. Fischer



Vor dem Portrait der Direktion der Textrust A. G.: „Sie finden es nicht ähnlich? Nun, das haben sie von der Nachtwache auch behauptet."

(Aus „Keine Witze" v. F. Behrendt, Verlag „Het Allgemeen Handelsblad", Amsterdam)

Theodor Heuss
Zur Kunst dieser Gegenwart
Drei Essays. Rainer Wunderlich.
Verlag Hermann Leins, Tübingen 1956

„Zur Kunst dieser Gegenwart", das dem Buche seinen Titel gebende Essay geht uns an. Heuss formuliert in seiner Kunst der Interpolation geradezu einzigartig: Er möchte nüchtern und gerecht sein. Denn: „Auf beiden Seiten sind die terribles simplificateurs am Werk, für die es nur Schwarz oder Weiß gibt; der Stumpfsinn der politischen Fraktionen hat sich auch auf die Kunstbetrachtung übertragen. Freilich liegt die Wahrheit nicht etwa dazwischen als Kompromiß, sondern an einem mathematisch nicht bestimmbaren Ort" (Carl Hofer in einem Brief an den Unterzeichneten). „Die Moderne" war jedoch zu allen Zeiten umstritten, und die sich ihrer Fortgeschrittenheit bewußten Musiker von Paris um 1300 sprachen ausdrücklich, zum Unterschied von einer ars antiqua, von einer ars nova. Allerdings haben unsere heutigen „abstrakten" Maler „die Spielregeln geändert und das Publikum ist nun bereit und willig, das Gestern als Waffe anzuerkennen, mit der das Heute erschlagen werden soll". Es gälte darum wohl in erster Linie den Zugang zur bildenden Kunst von überflüssigen Barrieren zu befreien, das heißt, lernen und lehren, Farbe als Farbe und Form als Form zu nehmen. Die Kommentatoren der „abstrakten" Malerei gehen daher mit Theodor Heuss einig, wenn dieser fordert: „Wer ein ‚Seher' sein will, muß sehen lernen". K. F. Ertel

Neue Möbel — herausgegeben von Gerd Hatje, Bibliographie: Bernard Karpel · Verlag Gerd Hatje GmbH, Stuttgart 1955

„Einen Zwischenbericht" nennt der Editor des amerikanischen Materials, John Peter, in der Einleitung diese buchtechnisch und reproduktiv ausgezeichnete Zusammenstellung von Möbeln — vor allem Stühle, Polsterbänke, Tische, Gestelle — des Produktionsjahrs 1954. Zwischenbericht insofern, als sich durch die außerordentliche Aktivität auf dem Gebiet des Möbelentwerfens die Dinge ständig im Fluß befinden und eigentlich Standardlösungen weder angestrebt noch erreicht werden. Der gewonnene Überblick ist gut, die Auswahl ziemlich streng. Der Mensch, der seine Wohnung einrichtet — vor allem wohl der junge Mensch — erhält eine Information über Produkte, die im ganzen mit dem Prädikat „gute Form" bezeichnet werden könnten. Also eine Art Katalog, dessen praktische Benutzung mit voller Verantwortung empfohlen werden kann.

Man sieht, wie die Grundsätze, die die Werkbünde der verschiedenen Länder seit Jahrzehnten vertreten, bei einem gewissen Teil der Produktion zur Selbstverständlichkeit geworden sind: Funktion, einfache, klare Gestalt, sinnvolle Materialverarbeitung unter Berücksichtigung des industriellen Produktionsprozesses. Kein Zweifel, daß sich zum mindesten auf der Seite des Angebotes das Geschmacksniveau gehoben hat — allerdings muß man sich angesichts des recht jammervollen Generalniveaus darüber klar sein, daß sich diese positive Seite immer noch in der Minorität befindet. Sie bedarf der dauernden Pflege und Stärkung, wofür Publikationen wie die vorliegende brauchbare Mittel sind. Sie geben dem Betrachter ein Material in die Hand, an dem er seinen Blick, seinen Gestus — was für die Beziehung zu einem Sitzmöbel z. B. sehr wichtig ist — und auch seinen Verstand trainieren kann.

Von den knappen einleitenden Texten ist besonders der des amerikanischen Entwerfers George Nelson wertvoll, der auf die Bedeutung des Künstlerischen beim Entwurf von Möbeln hinweist, und dem dabei eine treffende Definition entschlüpft: „Künstler sein heißt, dem Wesenskern der Dinge Form geben. Nein, der Künstler bringt keine Annehmlichkeiten — aber Wahrheiten".

Dem schönen und nützlichen Buch ist ein Adressenverzeichnis der Entwerfer und der Produzenten beigegeben. Besonders wertvoll erscheint die Bibliographie Bernard Karpels vom New Yorker Museum of Modern Art. In über 800 Nummern führt er die Literatur über Neue Möbel auf, Bücher, Broschüren, wichtige Abschnitte in umfassenden Werken, Zeitschriftenaufsätze, Kataloge usw. — eine Wegleitung bester Art, in die nicht nur der Fachmann sondern auch der Laie und der prospektive Käufer mit Gewinn hineinschauen wird. H. C.

Margaret Trowell, **Classical African Sculpture**, Faber and Faber Limited, London. 104 Seiten, 48 Tafeln.

Von den künstlerischen Äußerungen der Naturvölker hat die afrikanische Plastik am frühesten und nachhaltigsten weitere Kreise von Künstlern und Kunstfreunden angezogen. Dieses in Europa wie in den Vereinigten Staaten zu verfolgende rege Interesse für die plastische Bildnerei der Neger, das in der Zeit nach dem ersten Weltkriege geradezu eine Mode wurde, scheint in den letzten Jahren, wenn man von den ihr gewidmeten Publikationen und Ausstellungen einen Schluß ziehen darf, einen neuen Aufschwung zu erleben.

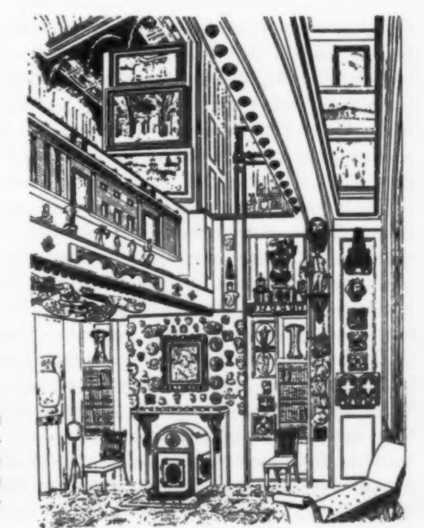
Die über die ethnologische Fachwelt hinaus sich an ein größeres kunstinteressiertes Publikum wendenden monographischen Darstellungen dieser Kunst ließen oft viel zu wünschen übrig; meistens mangelte es ihren Autoren vor allem an den für ein solches Unternehmen unerläßlichen Spezialkenntnissen ihres Gegenstandes selbst, namentlich in völkerkundlicher Hinsicht. Um so erfreulicher sind die rühmenswerten Ausnahmen, zu denen auch das vorliegende Werk gezählt werden darf.

Margaret Trowell hat sich gründlich und eingehend mit den verschiedenen Voraussetzungen und Grundlagen beschäftigt, aus denen sich die Plastik der Neger Afrikas entwickelt hat, und dabei nicht nur diese Kunst in ihrer Gesamtheit, sondern auch die einzelnen Stilgruppen und die sie bedingenden Faktoren ins Auge gefaßt. Bei den von ihr aufgestellten und bei der Wesensbestimmung dieser Kunst verwendeten Kategorien (Spirit regarding Art, Man regarding Art, Art of Ritual Display), zu denen sie namentlich durch die Ausführungen von Talbot Rice in The Background of Art (London 1939) geführt wurde, sind ihr die Mängel selbst genau bekannt und werden auch nicht verschwiegen. Völlig befriedigend sind solche notgedrungenen schematischen Einteilungen ja nie.

Ganz ausgezeichnet ist die Darstellung der geographischen, historischen und sozialen Verflochtenheit der afrikanischen Plastik gelungen, bei der gesondert auch die Entwicklung der einzelnen in Frage kommenden Kulturen behandelt wird. Die Verfasserin beschränkt sich bei ihrer Würdigung nur auf jene Gebiete Westafrikas, deren Kulturen eine hochentwickelte „klassische" Plastik hervorgebracht haben. Die Plastik geringerer Formqualität, wie sie etwa in den rhodesischen Kulturen und bei den Makonde am Tanganjikasee sowie in den nordöstlichen Teilen des belgischen Kongo vorkommt, wird nicht einbezogen. Die Charakterisierung der Stileigentümlichkeiten der verschiedenen Kulturen innerhalb dieses Gebietes ist vorbildlich. Seit dem umfangreichen und umfassenden, längst vergriffenen Werk von Carl Kjersmeier, Centres de Style de la Sculpture Nègre Africaine, ist auf so knappem Raum eine ähnlich gute Übersicht nicht mehr geboten worden.

So ist dieses Buch, das sich auch durch eine Reihe guter Aufnahmen charakteristischer Stücke (48 Tafeln mit vielen Abbildungen!) empfiehlt und das durch die beigegebenen geographischen Übersichtskarten wichtige Aufschlüsse vermittelt, als die schon lange fehlende Einführung in die „klassische Kunst" des dunklen Erdteiles durchaus zustimmend zu begrüßen.

Ferdinand Herrmann



Interieurzeichnung des berühmten englischen Architekten John Soane im Zeitalter des Klassizismus. Aber man spürt hier stärker als den Geist Palladios die Zeitgenossenschaft William Blakes, der einer der Stammväter des Surrealismus ist.

Kurt Kranz

Variationen über ein geometrisches Thema

Eine graphische Bildreihe in 158 Tafeln
Mit erläuterndem Text von Hanns Theodor Flemming
Prestel Verlag, München 1956

Kurt Kranz, der die Grundlagen seiner künstlerischen Bildung in den letzten Jahren des Dessauer Bauhauses empfangen hat — heute lehrt er an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg — legt in dieser sorgfältig ausgestatteten Veröffentlichung eine Bildreihe vor; d. h. die Abwandlung eines einfachen geometrischen Bildthemas in 157 Variationen, die in einer formalen Umkehrung des Themas münden. Es sind Reproduktionen nach Originalen, die, alle in gleicher Größe, in verschiedenen Techniken entstanden sind. Die Originale sind jedoch nach Kranz' eigener Aussage auf die Reproduktion in Autotypie hin konzipiert. „Mir geht es darum", sagt er, „mit dieser Bildreihe eine ‚Verbreiterung' des Originals zu erzielen." Er wendet sich auf diese Weise an einen größeren Beschauerkreis, dem er sich mitteilen will. „Der Druck in diesem Buch sei das eigentliche Original."
Auf jeder Seite des Buches erscheinen vier Variationen. Die ganze Veränderungskette wird jedoch in ihrem Zusammenhang auf einer Doppelseite anschaulich, auf der zugleich der Verlauf und das Ganze überblickt werden kann. Das aus einem Quadrat, zwei gekreuzten Geraden und einem Dreieck bestehende Thema ist das Sprungbrett für ein wahres formales Feuerwerk. Die verschiedensten Bildkonzeptionen entstehen: Geometrisches, organisch Fließendes, Strukturen, Kaleidoskopisches und streng Geordnetes.
Es handelt sich weniger um eine Sublimierung oder Konzentration, sondern mehr um die breite Fixierung von vielen optischen Möglichkeiten. Hier liegen die Lebendigkeit und die Reize des künstlerischen Vorhabens. Sie kommen in zwei früheren Bildreihen Kranz', die eine von 1927, die andere von 1944, in vielleicht noch gesammelterer Weise zum Ausdruck, was auch damit zusammenhängen mag, daß diese früheren Reihen sich auf eine geringere Zahl von Variationen beschränken.
Im begleitenden Text weist Hanns Theodor Flemming mit Recht auf eine allgemeine Tendenz zu Bildreihen hin, die in unserer Zeit zu beobachten ist. Seine Analyse des schöpferischen Vorganges bei der Entstehung der Bildreihen Kranz' leuchtet ein. Ebenso seine Beschreibung des Variationenverlaufes. Problematischer sind die Fragen der Analogie zur Musik. In der Musik ist das musikalische Grundgebilde, ob es sich um ein Thema bei Bach, Beethoven oder um eine zwölftönige oder anders strukturierte „Grundgestalt" bei Schönberg, Webern oder bei den letzten Arbeiten Strawinskys handelt, ein differenziertes künstlerisches Wesen, das in den nach wechselnden Gesetzlichkeiten ablaufenden Variationen sich ebenso differenziert und sublimiert spiegelt. Und auch zum seriellen Aufbau der neuesten Kompositionen von Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen besteht im Hinblick auf die Bildreihen Kranz' nur eine äußere, arbeitsmethodische Analogie. Das Thema oder das dem Thema entsprechende Gebilde besitzt Eigenleben, ruht in sich selbst, ist keine Praeformierung der Variation. Die Beziehungen zur Methode der gegenstandslosen Malerei andererseits werden von Flemming auf kenntnisreiche und kluge Art dargelegt. H. C.

O. Bihalji-Merin

Moderne deutsche Kunst

Nolit Verlag, Belgrad, 1955

Dieses Buch erschien ursprünglich in kleinerem Format im Jahre 1938 im Penguin Books limited, England, als erstes Heft der Pelican Serie, einer neuen Reihe, die den Problemen der Kunst gewidmet wurde. Das Buch wurde von Herbert Read eingeleitet, die Übersetzung des Textes besorgte Charles Fullman.
In einer Zeit, in der die echte Kunst in Deutschland geächtet und verhöhnt wurde, war es dem Autor angelegen, der Welt, die geneigt war, die negativen Kräfte in Deutschland mit dem deutschen Geist schlechthin zu identifizieren, die Bedeutung und Menschlichkeit der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts zu zeigen. Der ursprüngliche Titel des Manuskripts lautete: Die Legende von der entarteten Kunst. Der englische Verleger ersetzte diesen polemischen Titel mit dem sachlichen „Modern German Art". Dies war berechtigt, weil das Buch bei all seiner Stellungnahme eine objektive Darstellung der Kunstströmungen und Entwicklungen dieser Zeit erstrebte. Der Autor trat mit vielen Künstlern in Verbindung, die unter schweren Bedingungen in Deutschland lebten und die ihm bei der Auswahl des Bildmaterials halfen. Manche Briefe haben sich durch die schweren Jahre des zweiten Weltkriegs hindurch erhalten und werden vom Autor sorgfältig aufbewahrt.
In einer Auflage von 50 000 Exemplaren erschienen, war das Penguinbuch in wenigen Monaten vergriffen. Dazu hatte die Ausstellung „Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts", die zu gleicher Zeit in der Burlington Galerie in London veranstaltet worden war und an deren Vorbereitung ich mitwirken konnte, beigetragen.
Mehr noch als damals in England steht heute das kunstliebende Publikum Jugoslawiens der deutschen zeitgenössischen Kunst fremd gegenüber. Das Ziel dieses Buches ist es, neben der bewegenden Kraft der Ecole de Paris auch die Qualität der deutschen Kunst und ihre Strebungen darzustellen. Dies ist um so notwendiger, als Schulen und Persönlichkeiten, Die Brücke, Blauer Reiter und Bauhaus, Entwicklungsspannungen von Kirchner bis Beckmann, von Klee bis Baumeister Wagnisse und Resultate darstellen, ohne die die gesamteuropäische Kunst unserer Epoche nicht richtig gedeutet und begriffen werden kann.
Die Weiterentwicklung der deutschen Kunst seit dem Ende des zweiten Weltkrieges wurde in einem neu hinzugefügten Kapitel behandelt. Der Autor hatte die Möglichkeit, im Sommer 1953 Museen, Ausstellungen und Ateliers in Deutschland zu besuchen und die Bestrebungen und Probleme der Künstler heute wenigstens zum Teil kennenzulernen.
Nun, da dieses Buch in serbokroatischer Sprache erschienen ist, soll es von neuem Brücken bauen zu jenem geistigen und schöpferischen Deutschland, dessen Kunstwerke in der allgemeinmenschlichen Sprache von Farbe und Form zu uns und allen Völkern reden.

Thomas Brachert

Gemäldepflege

Im Otto Maier Verlag, Ravensburg, ist ein Handbuch über Gemäldepflege erschienen. Es gibt klare, präzise Anleitungen und Ratschläge und orientiert ausgezeichnet über Chemie, Technik und Handwerk. Für Sammler ist dies kleine Handbuch, das alles Wichtige und Notwendige enthält, eine gute Hilfe und behütet sie vor schwerwiegenden Fehlgriffen beim Kauf und bei der Erhaltung ihrer Sammlung. Auch für den geübten Restaurator bringt es sicher manches Neue. Doch Laien oder Malern ohne jede Erfahrung auf diesem Gebiete ist nicht zu raten, nach diesem Buche ihre Versuche zu wagen. Es wird sie aber davor bewahren, Arbeiten unbekümmert und zum Schaden des Bildes zu übernehmen. Anny Schröder

Hajo Jappe

Rom in seinen Kunstdenkmalen

Böhlau-Verlag, Münster/Köln, 1956
165 Seiten, 19 Abbildungen, DM 12,—

Zwei Momente sind in dem neuen Buch von Hajo Jappe „Rom in seinen Kunstdenkmalen" bewundernswert: die große Liebe Jappes zu Rom („... der als Deutscher sich civus Romanus weiß ...") und seine umfassende Kenntnis. Das macht das Buch erlebnisstark und zu einem sachkundigen Führer durch die Kunst und Geschichte Roms. Jappe hat eine reiche, oft schwärmerische Sprache, aber immer gelingt es ihm, jenes vertraulich zu machen, was er entdeckte, fühlte und was er dadurch auch uns zur Erkenntnis oder immer wieder prüfenden Frage macht. H. R.

Absender Deutschland — Bericht über die Dankspende des deutschen Volkes. Verlag Gebr. Mann, Berlin. 244 Seiten, 112 Kunstdruckabbildungen, Preis in Igrafpergament 16 DM.

Der vor allem typographisch prachtvolle Band gibt einen umfassenden Überblick über die Werke bildender Kunst, die nach der Verkündung der Dankspende des deutschen Volkes 1951 dann in alle Welt gingen, sichtbares Zeichen für Hilfe in den deutschen Notjahren. Das Buch bringt eine Fülle von Abbildungen, dazu ein Verzeichnis aller an der Dankspende beteiligten Künstler, sowie eine Aufstellung der Empfängerländer. Der Verlag hat mit dieser Publikation diesem Akt der Dankbarkeit ein bleibendes Denkmal gesetzt. Für den Kunstliebhaber ist das Buch zugleich ein Katalog von hohen Qualitäten. fhs

Blumen aus dem alten China, Friedrich Lometsch Verlag, Kassel.

Aus der Sammlung des in Kassel lebenden Gelehrten und Ostasienkenners Dr. Bernd Melchers erscheinen zwölf ganzseitige Reproduktionen in originalen Farben in Form eines reizvoll gebundenen und mit größter Sorgfalt gedruckten Büchleins. Melchers selbst schrieb den einführenden Text, in dem er auf die enge Verbindung von Kunst und Weisheit im alten China anhand köstlich gewählter Beispiele hinweist, aber auch zu der alten Drucktechnik aufschlußreiche Bemerkungen macht. fhs.

Gerhard Marcks **Africana**

Die Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg, hat die Zeichnungen und Holzschnitte von Gerhard Marcks, die er von seiner Afrikareise mitgebracht hat, dezent und einprägsam veröffentlicht, mit den Tagebuchaufzeichnungen. Der Band ist tituliert: „Von einer Reise durch Afrika". Er erfüllt, was er verspricht. Die Auseinandersetzung eines Plastikers wie Marcks mit der afrikanischen Welt ist nicht revolutionär — aber intensiv und wesenhaft beobachtet. v.—

Jakob Burckhardt

Die Kultur der Renaissance in Italien

Phaidon Verlag, DM 24,80

Mit der neuen Ausgabe der großen kulturgeschichtlichen Darstellung Jakob Burckhardts versucht der Phaidon Verlag „für einen bedeutenden Gehalt eine bedeutende Gestalt zu finden". Die Aufgabe, ein reichhaltiges Bildmaterial dem Text einzugliedern, wurde jedoch nur konventionell gelöst. Die 278 Kupfertiefdruckabbildungen im Anhang sind sorgfältig ausgewählt und als Anschauungsmaterial sehr wertvoll. Doch wäre der Band ansprechender, wenn Text und Bilddokumente in lebendiger Begegnung einander tragen und ergänzen würden. Die Auflockerung durch eine moderne äußere Gestalt wäre dem Text um so dienlicher gewesen, als es sich hier ja um eine für Liebhaber bestimmte Ausgabe handelt. ka.

Kasimir Hagen

Aus Kunst und Leben

Verlag Kasimir Hagen, Köln

Der Verfasser erzählt aus seinem Sammlerleben und führt die Bilder, die er erworben hat, auf 300 Abbildungen vor, die allerdings schließen lassen, daß der Sammler nicht immer einen sehr sicheren Geschmack besaß. In Köln ansässig, bevorzugt er vor allem Maler dieser Stadt.

Werner Hager, Günther Fiensch, Max Imdahl

Studien zur Kunstform

Böhlau-Verlag, Münster und Köln, 1955, 120 S., 22 Abb., brosch., DM 12,—

Die drei Verfasser behandeln in ihren Abhandlungen durchweg Themen aus der Kunst der Vergangenheit. Der interessanteste und wohl auch kunsthistorisch wichtigste Beitrag wurde von Werner Hager geschrieben mit den Untersuchungen über „Ein Spiegelmotiv bei Jan van Eyck und das gotische Raumsymbol". Das Thema ist zwar schon oft behandelt worden, aber die Vergleiche zur gotischen Raumauffassung geben in mancher Beziehung eine neue Sicht. Die Untersuchungen über Farbgebung, Malweise und Komposition der Miniaturen des karolingischen Malers Liuthard beleuchten ein selten behandeltes Problem in anschaulich wissenschaftlicher Weise. Schließlich befaßt sich Günther Fiensch mit den formgeschichtlichen Voraussetzungen des deutschen Landschaftslebens. Im Ganzen: ein wertvolles neues Heft in der Reihe der „Münsterischen Forschungen". FHS

Catharina Bülow

Das Kachelbuch

Urbes Verlag Hamburg, 1956, DM 9,80

Diese kleine Kunstgeschichte der Wandkachel von Catharina Bülow gibt in anschaulicher Weise Auskunft über Entwicklung, Herstellung und Besonderheiten eines vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert blühenden Zweiges des Kunstgewerbes. Der Gegenstand des gelungenen Büchleins regte den Verlag zu einer besonders reizvollen äußeren Gestalt an: die beiden Umschlagdeckel wurden täuschend genau zwei Kacheln nachgebildet. Das quadratische, kachelgroße Format gestattete eine geschmackvolle Illustrierung durch ein reiches, farbig gut wiedergegebenes Abbildungsmaterial. Eine kleine Kostbarkeit für jeden Kachelliebhaber. suz.

Zum 80. Geburtstag von Gabriele Münter

Liebe Gabriele Münter!

Es gibt wenige Künstler, die so glücklich sind, zu erleben, wie ihr Werk bereits in die Geschichte eingeht, als gesicherter Wert, als gültige Aussage, eine Bestätigung den Mitlebenden. Zu Ihrem 80. Geburtstag senden wir Ihnen verehrende Grüße. Wie tröstlich zu wissen, daß es auf der Welt Punkte gibt, an denen die Zeit verweilt, ausruhend von ihrem pausenlosen Vorwärtsdrang und zurückblickend auf eine fünfzigjährige Gegenwart. Sie nahm vom zauberhaften Staffelsee ihren Ausgang und fand wieder zu ihm zurück. In Ihrem Werke schließt sich der Kreis. Es ist mit dem Aufbruch der neuen Malerei ebenso verbunden wie mit der Landschaft, in der es entstand. Während Ihre Gefährten die blauenden Berge zurückließen, haben Sie ihnen die Treue gehalten. Ebenso dem Menschenbilde, wie es die Publikation Ihrer Zeichnungen bewies, die Sie so lange verborgen hielten. Wer Ihnen in den letzten Jahren in Ihrem Murnauer Heim begegnete, mußte es freudig empfinden, daß es hier, mitten in der Turbulenz von Zerstörung und Neubeginn eine ruhende Zelle gab, die das Formengut unserer besten Vergangenheit bewahrt und bewährt. Wie die meisten Frauen, die schöpferisch tätig sind, hatten sie nicht das Talent, ihren Ruhm zu forcieren. Man mußte Sie und die Bilder eher aus ihrem Schlupfwinkel hervorziehen. Dann standen Sie neben Ihren Werken, so warm und doch so sachlich, wie diese sind. Man spürte die Kraft einer harmonischen Existenz, die von beidem ausging. Viele Menschen haben den stillen Zauber Ihres Naturells erfahren, und der Kreis derer, die Ihre leuchtenden Blumen und ausdrucksvoll geprägten Landschaften lieben, wird noch wachsen. Möge die Natur, die Ihnen täglich ins Fenster schaut, Ihnen noch viele gute und produktive Stunden schenken.

Ihre Juliane Roh

München, 6. 1. 1957

Nachdem diese Zeilen längst der Redaktion anvertraut waren, erreichten mich noch zwei bewegende Nachrichten. Daß Ihnen München endlich den Kulturpreis verlieh, erscheint eine Selbstverständlichkeit, daß Sie selbst aber der Stadt und ihrem Museum den Nachlaß Kandinskys, den Sie all die Jahre im Verborgenen hüteten, zum Geschenk machten, verschlägt uns den Atem. Als Ihre Stiftung gestern zum ersten Male einem kleinen Freundeskreis der Städtischen Galerie vorgeführt wurde, hatten wir alle das Gefühl, hier wurde ein Schatz aus Ihrem Keller gehoben, der das Lebenswerk Kandinskys derart bereichert, daß München plötzlich zu einem Wallfahrtsort für den frühen Meister werden könnte ... In über 100 Ölbildern und ungezählten Aquarellen und Zeichnungen breitet sich das Frühwerk in bisher ungeahnter Vielfalt aus — vom Märchen-Jugendstil über die romantische „Blaue Reiter"-Stufe bis zu abstrackten Improvisationen, die zu den ungesehenen Perlen der Sammlung gehören. Wie soll Ihnen München dafür danken? Wir hoffen zumindesten dadurch, daß sie dem Werk ein würdiges Gehäuse schafft. Der Name der Stifterin wird mit diesem neuen Kandinsky-Museum verbunden bleiben, so daß eine Lebensgemeinschaft, die auf dem Boden des alten Münchens erwuchs, sich nun als dauerhafter erweist als das wechselvolle individuelle Dasein. Im strömenden, aufblühenden Werk dieser Jahre wird der verborgene Anteil Ihrer Existenz auch den Kommenden gegenwärtig sein.

J. R.

Die Redaktion des „KUNSTWERK" beglückwünscht Sie, sehr verehrte Frau Münter, zu Ihrem Geburtstag und zu dem Kunstpreis der Stadt München.

Zum Tode des Kunstsammlers Emil G. Bührle

Als einer der bedeutendsten internationalen Kunstsammler war Emil G. Bührle, der siebenundsechzigjährig in Zürich starb, weit über die Grenzen der Schweiz bekannt. Ursprünglich wollte er den Weg des Kunsthistorikers beschreiten, und als Schüler des wunderbaren und tiefsinnigen Freiburger Ordinarius Wilhelm Vöge erhielt er eine Bildungsgrundlage, die seine Beziehung zur Kunst zeitlebens bestimmte. Der Lebensweg führte ihn indessen zur Industrie, wo er zu sagenhaften Erfolgen gelangte. Erst in den dreißiger Jahren begann er zu sammeln. Er fing mit Gauguin an und baute in rund zwanzig Jahren einen Kunstbesitz auf, der nicht nur den großen schweizerischen sondern den berühmtesten Sammlungen der alten und neuen Welt an die Seite zu stellen ist. Ganze Gruppen von Cézanne und van Gogh, Toulouse Lautrec, prachtvolle Impressionisten, in letzter Zeit auch Picasso, Braque und Klee, aber auch alte Meister, Rembrandt, Frans Hals, Goya und herrliche mittelalterliche Skulpturen. Für die Züricher Kunstgesellschaft, deren Vizepräsident er gewesen ist, wurde Bührle zum großen Mäzen durch die Stiftung des heute im Bau befindlichen Erweiterungsbaus, für den er auf großzügigste Weise viele Millionen gegeben hat. Tragisch, daß Bührle die geplante Eröffnungsausstellung seiner Sammlung nicht mehr erlebt. Auch für andere Gebiete der Kultur hat er in reichstem Maß Mittel zur Verfügung gestellt, so für die von ihm ins Leben gerufene Goethe-Stiftung für wissenschaftliche Forschung. Der hochgewachsene Mann, der Typus des modernen Industrieadmirals, besaß eine zarte Seele, die auf die Intimität des Künstlerischen reagierte. Von hier aus war seine Beziehung zum Kunstwerk bestimmt: sehr direkt und persönlich, genießend und den Geist der Kunst befragend.

Curjel

Zum Tode von Rolf Müller-Landau

Der 1903 geborene Maler Rolf Müller verstarb am 2. Dezember 1956. Väterlicherseits war er Nachfahre eines fränkischen Bauerngeschlechts, wogegen die mütterliche Familie, von französischer Herkunft, Züge einer kultivierten Geistigkeit aufweist; ein Dualismus, der in Müllers Oeuvre einen selten fruchtbaren Kompromiß eingehen sollte. Seine Anfänge waren impressionistisch, um 1946 suchte er die „schöne Normalität" der modernen Franzosen. Seine Hauptstärke wurde die Farbe: die Farbe in ihrer Eigengesetzlichkeit, ihren raumschaffenden und bildbauenden Energien. Hinzu trat ein Linienduktus, jedoch nicht im Sinne des neutralen rahmenden Konturs, sondern als farbige Phosphoreszenz der Flächenbegegnungen. Diese Zeit — bis 1948 — war wohl die seiner glücklichsten Jahre, die Periode seiner Entdeckungen, in der sich seine Fähigkeiten mit jeder getroffenen Entscheidung weiter und reifer entfalteten. In den fünfziger Jahren folgte er den Spuren der absoluten Malerei, was „nicht ohne innere Unsicherheit ablief" (E. Trier). Rolf Müller war im Vorstand des deutschen Künstlerbundes und Wortführer der Pfälzischen Sezession. Innerhalb des südwestdeutschen Raumes hatte er viel unternommen, um seine und seiner Gefährten Kunst ins Blickfeld zu rücken.

K. F. Ertel

Die Toten

Dr. Josef Hecht, bekannt durch kunsthistorische Studien, die das Bodenseegebiet betreffen, starb in Konstanz, 74 Jahre alt.

Der Architekt Adolf Muesmann starb am 27. September 1956 in München, 76 Jahre alt. Er erbaute Kirchen in Freilassing und in Rosenheim.

Der Schriftsteller und Maler Uriel Birnbaum, ein Österreicher, geboren 1894 in Wien, starb am 9. Dezember 1956 in Ammersfoort, Holland.

Prof. Erich Rhein starb in Hannover, 54 Jahre alt. Kurz vor seinem Tode erschien im Otto Maier Verlag, Ravensburg, sein Buch „Die Kunst des manuellen Bilddrucks". Der Verlag hat es illustrativ reich ausgestattet.

Der Architekt Prof. Paul Bonatz starb in Stuttgart im Alter von 79 Jahren. Er erbaute den Stuttgarter Hauptbahnhof und lebte während der Nazi-Zeit in Ankara, wo er auch als Architekt tätig war.

Jean Metzinger, 1883 in Nantes geboren, starb im November. Er gehörte zu den Kubisten und schrieb 1912, gemeinsam mit Gleizes, das Buch „Du Kubisme".

Die Kunsthistorikerin Dr. Mela Escherich starb im September 1956. Dr. Clemens Weiler hat es übernommen, den von ihr begonnenen Oeuvre-Katalog Jawlenskys fortzusetzen.

Personalia

August Wilhelm Dreßler, Maler und Graphiker, wurde am 19. Dezember 70 Jahre alt. Dreßler erhielt 1954 den Graphikpreis der Stadt Berlin, wo er ansässig ist.

Arthur von Schneider, Verfasser u. a. der Bücher „Caravaggio und die Niederländer" (1933) „Badische Malerei des 19. Jahrh." (1935) und „Glasgemälde des Bad. Landesmuseums" (1949), wurde 70 Jahre alt.

Johanna Schütz-Wolff beging den 60. Geburtstag. Sie wurde durch ihre Bildteppiche und Graphiken bekannt.

Preise

Hans Scharoun, Berlin, ist im Architektenwettbewerb für den Neubau des Konzertsaals der Berliner Philharmonie mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden. Mitarbeiter Scharouns waren für die Akustik Prof. Dr. Cremer und Dipl.-Ing. Ludwig. Der zweite Preis ging an den Architekten Hermann Fehling, der dritte an Prof. Karl Wilhelm Ochs.

Guggenheim-Preis für Malerei. Den Einzelpreis von 10 000 Dollar erhielt Ben Nicholson, England. Die englische Jury hatte den jungen Realisten John Bratby vorgeschlagen, aber die amerikanischen Juroren entschieden sich für den 62jährigen Ben Nicholson.

Der Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz ging an die Bildhauerin Emy Roeder, Mainz, und an den Musiker Prof. H. Schroeder, Köln. Das nächste Mal wird er für Malerei und Literatur verteilt.

Der diesjährige Gewinner des Prix Goncourt, Romain Gary, wünscht, daß der Nobelpreis André Malraux zugeteilt wird.

Der Kunstpreis der Stadt Zürich wurde am 25. November dem Bildhauer Otto Charles Bänninger verliehen.

Der Maler Curth Georg Becker gewann den Wettbewerb für zwei Mosaikwandbilder im Neubau des Nationaltheaters Mannheim.

Alvar Aalto, der finnische Architekt, wurde vom Royal Institute of British Architects die Goldene Medaille verliehen. Das Londoner Institut bereitet für April eine große Ausstellung moderner finnischer Architektur vor. np.

Allgemeines

„Einen erbarmungslosen Kampf" gegen „die irrigen Kritiken am Grundsatz der Parteileitung im Bereich der Kunst, wie sie in der jüngsten Zeit immer wieder veröffentlicht werden", will das Zentralkomitee der Gewerkschaft Kultureller Arbeiten UdSSR führen.

Der alte Gerasimoff, dessen Malweise ungefähr einem Maler wie Knaus entspricht und der seine Feindschaft gegen die Kunst des Westens immer wieder dokumentierte, ist von seinem Posten als Präsident der Akademie zurückgetreten. Zu seinem Nachfolger wurde ein gewisser Johannsen ernannt, der zwar auch zur Fahne des Sozialismus schwört, doch nicht so starrsinnig sein soll wie sein Vorgänger.

Auf einer Künstlerzusammenkunft im russischen Kulturministerium, bei der die Meinungen stark auseinandergingen, rief ein Schlußwort Molotows die von der Parteilinie Abweichenden kräftig zur Ordnung. Der „sozialistische Realismus", so erklärte er, bleibe die offizielle Doktrin, die allein das künstlerische Schaffen inspirieren dürfe. Dessen Grundlage habe stets die erhabene Ideologie des Bolschewismus zu bilden und auch in der Kunst sei die ständige Leitung durch die Partei notwendig. Schon in der letzten Zeit war in verschiedenen Publikationen das Uberleben des „Formalismus", „Ästhetizismus" und „Naturalismus" heftig kritisiert und u. a. der bekannte Kunsthistoriker Igor Grabar wegen seiner Vorliebe für den Impressionismus angegriffen worden. np.

Picasso und Ungarn. Zusammen mit einer Gruppe von Intellektuellen, die der kommunistischen Partei angehören, hat Pablo Picasso eine Eingabe an die Partei gerichtet, in der er und seine Genossen über die Gewissensnot klagen, der sie sich seit den jüngsten Ereignissen in Polen und Ungarn ausgesetzt fühlen. Picasso und die übrigen Unterzeichner der Eingabe üben zwar keine direkte Kritik an den russischen Gewalttaten, lassen aber ihr Entsetzen über die ungarische Tragödie erraten. Sie versichern zum Schluß, daß sie es weder auf eine Spaltung der Partei, noch auf einen Absprung abgesehen hätten. Ihre Bitte um Einberufung eines außerordentlichen Parteikongresses wurde von Thorez abgelehnt.

Die Redaktion der Zeitschrift „magnum" hat Picasso öffentlich aufgefordert, seinen politischen Allegorien „Guernica" und „Korea" eine weitere hinzuzufügen unter dem Namen „Budapest" als Anklage gegen Terror, Unterdrückung und Völkermord.
Wir glauben nicht, daß Picasso dieser Aufforderung nachkommen wird, umso weniger, als bei der Eröffnung seiner letzten Graphikausstellung in Frankreich die gesamte Parteiprominenz zugegen war.

Der Bildhauer Fritz Wotruba trat aus Protest gegen die Mitgliedschaft eines Kommunisten aus dem österreichischen PEN-Club aus.

Die Mona Lisa im Louvre wurde das Opfer eines Attentats. Der südamerikanische Täter hat sie durch einen Steinwurf am Ellbogen verletzt.
Lausbubenhände haben in letzter Zeit auch einige Bilder in der Kunsthalle Baden-Baden beschädigt, u. a. ein Bild von Baumeister durch Tintenspritzer.

Eine der luxuriösesten Residenzen Europas, „El Quejigal" bei Avila, Spanien, ein Besitztum des Fürsten von Hohenlohe, wurde im Dezember durch einen nächtlichen Brand völlig zerstört. Dabei gingen Werke von Tiepolo und Murillo, 17 Gemälde von Primitiven, flandrische Tappisserien des 16. Jahrhunderts, orientalische Teppiche, eine Bibliothek von 5000 Bänden und wertvolle Archive zugrunde. „El Quejigal" wurde auf Anordnung Phillip des Zweiten von dem Architekten des Escorial, Herrera, erbaut.

Das Museum für Moderne Kunst in Paris, das wegen Bauschäden bereits Anfang 1956 geschlossen werden mußte, ist abermals geschlossen worden. Wegen Mangel an Mitteln sind die Herstellungsarbeiten unterbrochen worden.

Eine neue Auszeichnung für Kunst und Literatur soll in Frankreich geschaffen werden. Der Orden wird die gleichen Grade umfassen wie der Orden der Ehrenlegion.

Im Pariser Quartier Saint-Paul soll die bereits früher beschlossene „Cité Internationale des Arts", ein Pendant zur Cité Universitaire, errichtet werden.

Eine interessante Kunstsendung in Radio Paris: M. Georges Charbonnier richtet jede Woche an je einen Maler die Frage „Was bedeutet für Sie die Realität?". Bernard Buffet, Léonor Fini und Léon Gischia haben bereits geantwortet. Andere sollen folgen.

Der Maler Gerd Leufert, der in der venezuelischen Stadt Caracas lebt, erregte mit seiner jüngsten Ausstellung gegenstandsloser Arbeiten große Begeisterung und fand in Radio, Television, Tagespresse und Zeitschriften ein lebhaftes Echo. Von Leufert stammt der Umschlag unseres KUNSTWERK-Heftes 5/IX.

Erich Buchholz, der heute in Berlin lebende, seinerzeit dem „Sturm"-Kreis nahestehende Maler, teilte in einem Brief an die Redaktion eine persönliche Erinnerung mit. Danach wurden Malevitsch und El Lissitzky von Lenin besucht (vermutlich in Minsk). Lenin ließ sich von beiden einen längeren Vortrag über ihre Kunst halten und sagte zum Schluß: „Verstanden habe ich Euch nicht, aber macht nur weiter."
Erich Buchholz schreibt: „Wenn Lissitzky und Malevitsch nach dem vergeblichen Versuch, hier (am Bauhaus und auch sonst) Fuß zu fassen, wieder nach Rußland zurückgingen, so taten sie dies eingedenk dieses Wortes von Lenin. Daß nach dessen Tod durch Stalin die Dinge sich total änderten, konnten sie nicht ahnen. Auch Herwarth Walden verfiel dem verhängnisvollen Irrtum."

Eine Ausstellung „Europäisches Seicento" wurde in Rom unter dem Patronat des Europarats eröffnet. Es handelt sich um die Kunst des 17. Jahrh., die man bisher unter dem Stilbegriff Barock zusammenfaßte. Dieser wird von der heutigen Kunstwissenschaft aufgegeben, und an seiner Stelle unterscheidet man jetzt drei Hauptströmungen, die realistische (von Caravaggio bis Velasquez, Rembrandt, Vemeer), die klassizistische, die mit den Carraci beginnt und zu Poussin führt und die barock-dekorative (Rubens, Tiepolo etc.).

Eine Ausstellung von Werken der Malerfamilie Carraci wurde in der Alten Universität von Bologna eröffnet. Dazu erschien ein Katalog in zwei Bänden.

Kirchners „Schlittschuhläufer" ist vom Hessischen Kultusministerium für die Galerie der Stadt Darmstadt angekauft worden.

Eine Rembrandt-Ausstellung in Wien. Die von der Albertina veranstaltete Schau umfaßt Zeichnungen und Radierungen Rembrandts.

Die Ausstellung „documenta", die im Jahre 55 zum erstenmal stattfand und 140 000 Besucher anzog, soll alle 4 Jahre stattfinden.

Kunst auf der Brüsseler Weltausstellung 1958. Für sie sind zwei Kunstausstellungen geplant. Die erste, eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst, soll vom 16. April bis 21. Juli, die andere, unter dem Titel „Der Mensch in der Kunst", eine Überschau von der Steinzeit bis zur Gegenwart, soll vom 8. August bis 2. November stattfinden.

Die Zahl der Mitglieder der Academie des Beaux Arts wurde von 40 auf 50 erhöht.

Der Streit um den künstlerischen Nachlaß Bonnards. Nach dem Tode Bonnards am 23. Januar 1947 entstand zwischen seinen erbberechtigten Verwandten und Verwandten seiner Frau ein endloser Streit um den künstlerischen Nachlaß. Bonnard hatte um 1895 eine Frau kennengelernt, die sich Marthe Demelling nannte; nach dreißigjährigem Zusammenleben legalisierte er diese Verbindung, wobei er den wirklichen Namen seiner Lebensgefährtin erfuhr: Maria Boursin. Von ihrer Familie wußte er noch immer nichts. Am 27. Januar starb seine Frau. Um den lästigen Erbschaftsformalitäten aus dem Wege zu gehen, fälschte er ein Testament, in dem er sich von seiner Frau zum Universalerben einsetzen ließ. Nach seinem Tode meldeten sich Nichten von Maria Boursin als Erbberechtigte. Seither beschäftigten sich die Gerichte mit der Frage, ob nach dem Tode eines Künstlers nicht nur seine verkauften Werke, sondern auch das Werk selbst zur ehelichen Gütergemeinschaft zähle, gleichgültig in welchem Zustand der Vollendung es sich befinde und welches der Wille des Urhebers hinsichtlich der Übergabe an die Öffentlichkeit gewesen sei. Eine endgültige Gerichtsentscheidung erfolgte noch nicht, und daher blieb ein großer Teil des Oeuvre von Bonnard der Öffentlichkeit bisher unbekannt.

Melbourne erwirbt eine der schönsten Dürersammlungen. Die Nationalgalerie von Victoria in Melbourne erwarb die bekannte Sammlung Dürerscher Graphik von Sir Thomas Barlow. Die Sammlung umfaßt etwa 100 Kupferstiche, 300 Holzschnitte und 30 illustrierte Bücher ausgezeichneter Qualität. Australien besitzt damit eine der schönsten Dürersammlungen neben dem Britischen Museum und der Wiener Albertina. np.

Die bedeutendste Londoner Kunstauktion seit der Vorkriegszeit. Die Versteigerung der Kunstsammlung des verstorbenen Jakob Goldschmidt, des ehemaligen Direktors der Darmstädter Bank in Berlin, die am 28. November bei Sotheby in London stattfand, brachte mit 224 411 Pfund Sterling einen Gesamterlös, der zwar auf der Auktion der Sammlung Holford bei Christie im Jahr 1928 mit 364 000 Pfund noch wesentlich übertroffen, seitdem aber niemals erreicht worden ist. Die höchstbezahlten Bilder waren Corots „Vénus au bain" und Murillos Bildnis eines jungen Mädchens, den Schleier hebend. Weitere Hauptstücke der Auktion waren eine Jungfrau Grecos, zwei Negerköpfe van Dycks, Werke von Delacroix, Daumier, Pissarro und Renoir. np.

Hoher Preis für einen deutsch-kanadischen Maler. Die kleinformatigen Bilder aus Landschaft und Leben Kanadas, die der deutsch-kanadische Künstler Carl Krieghoff um die Mitte des vorigen Jahrhunderts malte, haben in den letzten Jahren auf englischen Auktionen steigende Preise erzielt. Bei Christie in London kam jetzt ein 32:44 cm messendes Werk Krieghoffs bis auf 800 Guineen. Das Bild, das eine Familie im Schlitten in einer Winterlandschaft darstellt, wurde für die Galerie Lord Beaverbrooks in New Brunswick erworben. np.

Ein berühmtes Bild Hogarths. Die Walker Art Gallery in Liverpool, die neben ihren alten Meistern der verschiedenen Schulen seit zwanzig Jahren eine Sammlung englischer Malerei von den Tudors an aufbaut, in der bisher Hogarth noch fehlte, hat mit Hilfe des National Art-Collections Found Hogarths große Darstellung David Garricks als Richard III. erwerben können. Das Bild ist um 1745 gemalt. np.

Ein Turner für Neuseeland. Die Städtische Kunstgalerie in Auckland auf Neuseeland erwarb aus dem Londoner Kunsthandel Turners „Untergang des Minotaurus", früher bekannt unter dem Namen „Untergang eines Transporters". Das Bild ist wahrscheinlich um 1805 enstanden. np.

Rekordumsatz bei Sotheby. Sotheby in London meldet für die Zeit seit dem 12. Oktober den hohen Umsatz von 859 000 Pfund Sterling, über 10 Millionen DM. Diese Preise wurden auf 64 Auktionen erzielt. np.

Die „Woensampresse" — Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker — Wuppertal-Vohwinkel, Westring 184, brachte in diesen Tagen ihren 100. Druck heraus, und zwar einen Zweifarbenschnitt des Münchner **Johannes J. Kohler.** Als Druck 101 erschien ein Holzschnitt von **Wilhelm Kassbaum,** Erfurt, „Zebras" und als Druck 102 ein graphisches Blatt von **Heinz Friege,** Remscheid. Früher erschienen die beiden Folgen „Menschenantlitz" und „Masken" von Wilhelm Geissler, Wuppertal.

Verona erwirbt einen Tintoretto. Die Stadt Verona kaufte auf öffentlicher Versteigerung in Parma für 8½ Millionen Lire eine Anbetung der Hirten, einen 1,90:2,75 m großen, unzweifelhaft echten Tintoretto. Das Bild stammt aus einer Klosterkirche in Belluno, gehörte früher der Galleria Pagani und wurde mit anderen Kunst-

werken während der österreichischen Besetzung 1917 weggebracht, jetzt aber nach längeren Verhandlungen zurückgewonnen. Es soll ins Museo di Castelvecchio kommen, das gegenwärtig restauriert und erweitert wird. np.

Entdeckung eines Constable. Ein für die Entwicklung von Constables Stil wichtiges Frühwerk, das zwar in der Literatur erwähnt ist, von dem aber außer den Besitzern niemand wußte, wo es sich befand, ist gegenwärtig für einige Monate im Londoner Victoria and Albert Museum zu sehen. Das Bild stellt das Herrenhaus Old Hall in Constables Geburtsort East Bergholt in Suffolk dar und wurde im Auftrag des Besitzers gemalt. np.

Memlings Jüngstes Gericht wieder in Danzig. Früherer Besitz des Warschauer Nationalmuseums, namentlich polnische Gemälde seit dem 18. Jahrhundert, wurde, nachdem er zuvor in der Ermitage in Leningrad ausgestellt war, an Polen zurückgegeben und ist gegenwärtig wieder im Nationalmuseum zu sehen. Neben anderen Kunstwerken aus Danzig wurde auch Hans Memlings berühmter Altar mit dem Jüngsten Gericht aus der Marienkirche zurückerstattet und ist bereits wieder nach Danzig heimgekehrt, wo er bis zur völligen Wiederherstellung der Kirche im Städtischen Museum, dem ehemaligen Franziskanerkloster, gezeigt wird. np.

Kongresse der Kunstkritiker. Die Generalversammlung der Internationalen Vereinigung der Kunstkritiker, die vom 10. bis 15. September unter dem Vorsitz von Paul Fierens (Belgien) in Dubrovnik (Ragusa) tagte, wird ihren nächsten Kongreß Anfang September 1957 teils in Neapel, teils in Palermo abhalten. Bis jetzt sind zwei Diskussionsthemen aufgestellt, „Das tägliche Leben und der Wert der Formen" und „Methodologie und Terminologie der Kunstkritik". Die folgende Generalversammlung soll 1958 in Brüssel gelegentlich der Weltausstellung stattfinden. Auf der letzten Generalversammlung wurden acht neue Sektionen, Australien, Kanada, Chile, Kolumbien, Indien, Israel, Schweden und Uruguay, aufgenommen, während durch die Aufnahme von 100 neuen individuellen Mitgliedern sich deren Zahl auf 410 erhöht hat. np.

Eine Zimmergalerie in Kassel, Milchlingstraße 1. Diese Galerie wurde von Paula Geschwinde eröffnet und soll monatlich wechselnde Ausstellungen zeigen, vor allem von unbekannten jungen Malern.

Ein Ikonenmuseum auf Schloß Warthausen wird vom Slawischen Institut, München, am 14. April eröffnet. Dem Museum wird eine Ikonenforschungsstelle angegliedert.

Der Kulturkreis im BDI bereitete sein Jahresprogramm für 1957 vor: U. a. wurde die Museumsspende 1956 verteilt, bei der die Museen Baden-Baden, Berlin, Bielefeld, Hildesheim, Dortmund, Wiesbaden und Wuppertal bedacht wurden. Die Ansicht der Stadt Köln, die Kokoschka im Auftrage des Kulturkreises malte, wird dem Wallraf-Richartz-Museum, Köln, übergeben werden. Die Stipendien für den künstlerischen Nachwuchs werden in vollem Umfange fortgesetzt und auf künftige Formgestalter der Industrie ausgedehnt.

Ausstellungen

Aachen, Suermondt-Museum, Wilhelmstraße 18: Februar „Zeitgenössische französische Grafik".

Baden-Baden, Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a: 17. 1. bis 3. 2. „Österreichische Kunst"; 5. 2. bis 28. 2. „Französische Plakate"; 3. 3. bis 31. 3. „Venini — Gläser aus Murano".

Berlin-Tempelhof, Galerie Meta Nierendorf, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: „Georg Gresko — Aquarelle, Bilder, Grafik".

Bochum, Städt. Kunstausstellungen, Haus Metropol, Kortumstraße: 9. bis 31. 1. „Werner Gilles"; 17. 2. bis 17. 3. „Der Hellweg — Werkgemeinschaft Ruhr".

Bonn, Das Vertiko, Sternstraße 5: 21. 12. 56 bis 31. 1. „Interferenzen — Bellegarde, Benrath, Brüning, Fürst, Gaul, Hoehme, Laubiès, de la Motte, Van Haardt, Werthmann".

Bremen, Paula Becker-Modersohn Haus, Böttcherstraße: 9. 2. bis 10. 3. „Das Neue Forum — Malerei, Graphik, Plastik".

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: Januar „Meisterwerke der Zeichenkunst aus dem Hessischen Landesmuseum" und „Die endgültigen Entwürfe von Messel für den Museumsbau".

Düren, Leopold-Hoesch-Museum: 13. 1. bis 10. 2. „Gus Koleman".

Düsseldorf, C. G. Boerner, Kasernenstraße 13, I.: Ab 15. 2. „Originalradierungen von Rembrandt".

Düsseldorf, Kunsthalle: 10. 1. bis 31. 3. „150 Bilder der Staatl. Gemäldegalerie Dresden — Romantiker und Impressionisten des 18. und 19. Jahrh."

Düsseldorf, Kunsthalle, Alleestraße: 23. 1. bis 24. 2. „Internationale Graphik der Gegenwart" und „Gruppe 53 — Malerei, Graphik, Plastik".

Düsseldorf, Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I.: Januar „Paul Klee — Handzeichnungen"; 6. 2. bis 5. 3. „Gabriele Münter".

Frankfurt/Main, Zimmergalerie Franck, Vilbeler Straße 29: 17. bis 12. 2. „Anton Rooskens, Amsterdam — Gouaches".

Frankfurt/M., Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 8. 1. bis 5. 2. „Johanna Schütz-Wolff — Teppiche, Aquarelle, Farbholzschnitte" und „Negerplastiken aus Westafrika"; 5. 2. bis 4. 3. „Karl Schmidt-Rottluff — Ölgemälde und Aquarelle".

Frankfurt/M., Kunstverein, Haus Limpurg: 19. 1. bis 9. 2. „Marie H. Paquet-Steinhausen — Zum 75. Geburtstag".

Frankfurt/M., Galerie am Dom, Saalgasse 3: 27. 1. bis 23. 2. „Adam Wallauer".

Göppingen, Stadthalle: 23. 12. 56 bis 3. 2. „Ikonenausstellung".

Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, jetzt Hochstraße 73: 20. 1. bis 17. 2. „Josef Albers und Friedrich Vordemberge-Gildewart".

Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell, Fontenay 4: 4. 1. bis 6. 2. „Rudolf Kügler — Bilder, Graphik, Email".

Hamburg, Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 14. 1. bis 9. 2. „Karl May, Toronto, Kanada — Gouache-Pastelle von der Westküste Nord-Amerikas".

Hamburg, Kunsthalle, Räume für Hamburger Künstler: 16. 3. bis 14. 4. „Federzeichnungen von Werner Luft."

Heidelberg, Das Graphische Kabinett, Karl-Ludwig-Straße 6: 20. 1. bis 24. 2. „Gerhard Marcks — Africana".

Heidelberg, Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 13. 1. bis 10. 2. „Moderne Maler in Karlsruhe".

Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Waldstraße 3: 13. 1. bis 3. 2. „Ausstellung Malerei und Grafik — Alo Altripp/Wiesbaden, Heiner Bauschert/Tübingen, Werner Höll/Reutlingen, Willi Müller-Hufschmid/Karlsruhe"; 10. 2. bis 3. 3. „Rumänische Volkskunst" und „Dora Horn-Zippelius — Malerei".

Kassel, Kunstverein, Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: 13. 1. bis 10. 2. „Sezession Oberschwaben — Bodensee, Malerei, Graphik, Plastik".

Köln, Kölnischer Kunstverein, Hahnentorburg: 5. 1. bis 3. 2. „K. R. H. Sonderborg — Hamburg, K. O. Götz — Frankfurt"; 16. 2. bis 31. 3. „Gerhard Marcks — Arbeiten aus den letzten Jahren".

Köln, Boisserée, Drususgasse 7—11: Februar „Emil Scheibe, Malerei"; März „Margarete Melzer, Malerei".

Mannheim, Städt. Kunsthalle: 9. 2. bis 3. 3. „Finnisches Kunstgewerbe — Wanderausstellung".

München, Galerie Günther Franke, Stuckvilla: 2. 1. bis 6. 2. „Anton Kerschbaumer — Gedächtnisausstellung".

München, Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestraße 2 B: 10. bis 31. 1. „Paraskewe Bereskine — Goldgrundmalereien, Ottmar Hollmann — Bronzen, James Ensor — Graphik".

Münster/Westf., Landesmuseum, Domplatz 10: 27. 1. bis 10. 3. „Gedenkausstellung August Macke".

Nürnberg, Germanisches National-Museum: 23. 1. bis 17. 3. „Kulturdokumente der Oberrhein- und Neckargebiete".

Oberhausen, Städt. Galerie, z. Zt. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: Januar „Carl Schneiders, Aachen — Ölbilder, Pastelle".

Offenbach/M. Klingspor-Museum: 18. 1. bis 24. 2. „Hans Bohn".

Pforzheim, Kunst- und Kunstgewerbeverein, Industriehaus: 12. 1. bis 3. 2. „Edwin Scharff — Gedächtnisausstellung".

Reutlingen, Spendhaus: 13. 1. bis 3. 2. „Malerei und Plastik aus Südwürttemberg und Hohenzollern".

Solingen, Deutsches Klingenmuseum: 6. 1. bis 2. 2. „Barlach-Zeichnungen, Wolfgang v. Websky, Gemälde"; 10. 2. bis 10. 3. „Willi Deutzmann, zum 60. Geburtstag"; 17. 3. bis 7. 4. „Mülheimer Künstler — Aquarelle von Hanna Nagel — Emailarbeiten von Frau Prof. Lili Schultz".

Ulm, Museum/Kunstverein, Neue Straße 92: 6. bis 27. 1. „Richard Aich — Werke aus 50 Jahren".

Witten, Märkisches Museum, Husemannstraße 12: 20. 1. bis 10. 2. „Günter Drebusch, Kurt Pohle".

AUSLAND

Basel, Kunsthalle: 23. 1. bis 24. 2. „Felix Vallotton — Sammlung Preetorius".

Basel, Galerie d'Art Moderne, Aeschengraben 5: 2. 2. bis 28. 2. „Theo Eble".

Mailand, Galerie Apollinaire, via brera 4: Programm 1957: u. a. Severini, Zadkine, Schneider, Le Witt, Vasarely, Bertini, Hoehme, Werthmann, Gaul, Brüning".

Mailand, Galerie D'Arte Del Naviglio, via Manzoni 45: Ab 12. 1.: „Alberto Burri".

Paris, Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Januar „Damian"; Februar „Imai".

Paris, Galerie Jeanne Bucher, 9 ter bd. du Montparnasse: Januar „Bissière, Reichel, Hajdu, Nallard, Chelimsky, Aguayo, Bertholle, Moser, Vieira da Silva, Tobey".

Paris, Galerie de France, 3, Faubourg Saint Honoré: Januar/Februar „Gemälde von Hartung, Le Moal, Manessier, Music, Pignon, Prassinos, Singier, Soulages, Zao Wou Ki; Skulpturen von Jacobsen, Robert Müller".

Paris, Galerie Furstenberg, 4, rue Furstenberg: Januar/Februar: Tanguy, Max Ernst, Picabia, Tailleux, Jené, Arikha, Seigle, Domec".

Paris, Galerie Edouard Loeb, 53, rue de Rennes: Januar/Februar: „Max Ernst, Arp und junge Maler".

Paris, Galerie Mouradian-Vallotton, 41, rue de Seine: Januar/Februar: „Max Ernst u. a.".

Paris, Galerie Denise René, 124, rue la Boétie: Januar/Februar: „Mortensen, Vasarely"; Ende Februar: „Mondrian".

Turin, Galerie „La Bussola", via Po 9: Ab 8. 1. „Carol Rama".

Zürich, Kunsthaus: 30. 1. bis Anfang März: „Schenkung Sammlung Boller an die Stadt Zürich — Japanische Farbholzschnitte"; 9. 2. bis Anfang März: „Sammlung Moltzau, Oslau"; Februar: „Gedächtnisausstellung Johann von Tscharner".

Zürich, Galerie Palette: 8. 2. bis 5. 3. „Willibald Kramm".

Zürich, Galerie Neupert: 26. 1. bis Ende März „Französische Kunst, 19. und 20. Jahrhundert".

Berichtigung: In dem Aufsatz „Malerei und Plastik in Westdeutschland 1956" auf S. 46 dieses Heftes heißt es irrtümlich: „Offizielle und inoffizielle Kunst, sämtliche Stiltendenzen waren dort zu sehen." Es muß heißen: „Offizielle und inoffizielle Kunst, sämtliche Stiltendenzen sollten dort gezeigt werden."

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. Baden-Baden

Die Dezember-Ausstellungen „Internationale Sezession 1956" und „Weihnachtsausstellung der Gesellschaft d. F. j. K." hatten guten Erfolg. Es wurden etwa 14 000 Besucher gezählt. Die Leihbilderei konnte für etwa DM 4000,— verkaufen.
In diesem Jahr wird es möglich sein, die Bilder der Leihbilderei (mit wechselndem Bestand) ständig in einem Raum der Kunsthalle Baden-Baden zu zeigen (täglich von 10—17 Uhr, außer montags).
Weitere Ausstellungen der Gesellschaft:
Vom 17. 1. bis 3. 2. 1957 „Österreichische Grafik und Plastik" (Kokoschka, Kubin, Wotruba).
Vom 5. 2. bis 28. 2. 1957 „175 französische Plakate".
Am 6. 2. 1957 hält Dr. Apollonio, Biennale Venedig, einen Vortrag über „Junge italienische Malerei".
Mitgliederwerbung
Neue Mitglieder, die noch bis zum 31. 3. 1957 der Gesellschaft beitreten, erhalten die letzte Jahresgabe nachgereicht.
Ungarnhilfe (Internationale Aktion des Schweizer Lithografenbundes in Deutschland in Gemeinschaft der „Freunde junger Kunst" e. V. — Internationales Rotes Kreuz —)
Zur Auswahl stehen Original-Lithographien von Georg Meistermann (Deutschland), Marc Chagall (Frankreich), Marino Marini (Italien), Oskar Kokoschka (Österreich), Cuno Amiet (Schweiz), Hans Erni (Schweiz), Alexander Calder (USA).
Spendenbetrag DM 200,—
Auskunft im Sekretariat der Kunsthalle Baden-Baden. Überweisungen auf das Konto 2741 bei der Städt. Sparkasse Baden-Baden.

